

インドネシア現代美術と美術家
～つくる・買う・支援する主体をめぐる民族誌～

廣田 緑

インドネシア現代美術と美術家
～つくる・買う・支援する主体をめぐる民族誌～

序章

1. はじめに	001
2. 本論の目的	003
3. 先行研究	004
4. 調査対象と使用する用語	
(1)調査対象	011
(2)使用する用語	015
5. 本論の構成	023

第1章 インドネシアとインドネシア美術史概説

1. インドネシア概要	
(1)地理	024
(2)民族・宗教	026
(3)政治・経済	030
2. インドネシア美術史概説	
(1)先史時代	034
(2)先駆者ラデン・サレとその後継者	039
(3)画家グループ「プルサギ」	044
(4)日本軍政期のインドネシア絵画	049

第2章 近代から現代へ

1. インドネシアのモダニズム	
(1)モダニズムの画家たち	059
(2)独自のモダニズム概念	064
(3)アートインフラの近代化	
(3)－1. バンドン工科大学(ITB)	066
(3)－2. ジョグジャカルタ芸術院(ISI)	069
(4)独立後のメディア	073

2. インドネシアの現代美術	
(1) 新美術運動 〈グラカン・スニルパ・バル〉	078
(2) 現代美術の牽引力	
(2)－1. バンドンのキュレーターたち	085
(2)－2. ジョグジャカルタの現代美術画廊チムティ	091
(2)－3. ジャカルタ、スラバヤの商業画廊	100
(2)－4. バリの観光と美術	110
(3) 美術家が語るインドネシア現代美術 〈12人の事例より〉	113

第3章 美術の生産者

1. 用語からみる生産者の棲み分け	145
2. スニマンの葛藤 〈ハンディウィルマン・サブトラ〉	147
3. プルキスの誇り	
(1) バリ絵画の全盛期	163
(2) クリキの画家 〈ワヤン・ガマ〉	168
4. トウカンの日常 〈ヘリ・プジアントロ〉	173
5. 小括	182

第4章 美術の消費者・享受者

1. 美術を買う人・見る人 〈美術市場〉	
(1) 初期の市場形成要素 〈画廊〉	184
(2) 商業主義の参入者 〈オークションハウス〉	190
(3) 多文化主義を掲げた参入者 〈ビエンナーレ／トリエンナーレ〉	195
(4) 美術ブームと海外の参入者 〈アートフェア〉	198
2. 美術を蒐集する人々	
(1) 歴代のコレクター	202
(2) 近代美術を支えたシニア・コレクター 〈オイ・ホン・ジン〉	210
(3) 現代美術ブームの寵児 〈アート・ラバー〉	217
3. 小括	229

第5章 美術の運営者・支援者

1. 美術を支援する組織	
(1) アートマネジメント	231
(2) 美術財団とアートスペース	233
(3) ヘリ・ペマッド・アート・マネジメント	242
2. ジョグジャカルタ発：美術の祭典	
(1) ペマッド流の美術イベント	246
(2) アートジョグ14 (ART/JOG14)	251
(3) 繋がられた多様な主体とインフラ	260
(4) メディアから見たアートマネジメント	264
3. 小括	268

第6章 ワイルドな場に生まれた“インドネシア”現代美術

1. インドネシア美術史の画期－仮想敵は誰か	
(1) 「ブルサギ」が抵抗したもの	269
(2) 「新美術運動」が抵抗したもの	270
(3) チムティが抵抗したもの	271
(4) グローバリゼーションに没却した仮想敵	273
(5) 主流の美術に回収されなかった美術	274
2. つくる・見る・支援する主体の感性	
(1) つくる主体の創作意欲	275
(2) 見る主体の審美眼	278
(3) HPAM 独自のアートマネジメント実践	279
3. 現代美術の社会的役割	
(1) ワイルドなメカニズムとインドネシア現代美術	280
(2) 現代美術と社会	281

終章

(1) 総括と結論	283
(2) 課題と展望	286

あとがき	287
------	-----

序章

1. はじめに

広大な島嶼国家インドネシア。400以上ある島々に2億2000万人が暮らす。人口がもっとも多いジャワ島の西部には首都ジャカルタ、中央にはジョグジャカルタが位置している。人口64万人のジョグジャカルタには現在、画廊やアートのスペース、美術研究機関があわせて約50あり、毎年6月に開催される国内最大の美術展「アート・ジョグ (ART/JOG)」¹には、海外からも美術関係者が訪れ、ジョグジャカルタ市民¹の一大文化娯楽イベントとなっている。

インドネシアの現代美術界に大きな変動があったのは2007年頃である。中国前衛美術ブームの影響により、1990年後半あたりから美術市場への参入者が増え始めた。インドネシアの現代美術も注目されるようになり、海外のオークションハウス²がジャカルタへ進出したのを機に、都市に商業画廊が急増した。美術市場が形成され、成長していく過程で、それまでは作家と画廊と蒐集家で構成されていたインドネシアの小さな美術界には、様々な目的と役割をもった主体³が参入し、変容した。都市の若手富裕層は、現代美術作品で投資を始め、美術界のルールを知らない「にわか蒐集家」が生まれた。彼らは画廊を介さず、若手作家のスタジオを直接訪ねて作品を買い漁った。自身の描いた絵が飛ぶように売れるようになると、質の悪い作品を大量生産する若手作家が現れ、美術市場で人気の出た画風はすぐさま芸術大学の学生達にコピーされた。このような状況が起こったのは、インドネシア美術界に確固たるルールがなく、アートインフラが整備されていなかったからである。そして美術界の共通ルールがないまま、それぞれの主体が勝手なルールで活動をした結果であった。

現代美術の美術市場ブームは、美術活動も経済活動の一部であることを如実に示す結果となった。かつて現代美術の役割を、政治批判や民衆の代弁者だと唱えてきた90年代に活躍した美術家も、こうした美術市場の渦中にいやがおうにも巻き込まれていくこととなったのである。

しかし今、激動の現代美術ブームが過ぎ、「にわか蒐集家」の買い漁った質の悪い美術作品は倉庫の肥やしとなっている。大量に作品を売り、 아이폰とオートバイを購入した若手作家は、勢いで購入した品物を再び売りに出している。つばうで、こうした激しい市場の波に襲われても、自身の求める美を追究し、自身の表現で作品をつくり続ける美術家たちがいる。また、美術市場ブームによる新たな参入者の中には、美的価値と商品価値のあわいで、美術を支援し運営するという新

¹ インドネシアの行政区では、ジョグジャカルタは首都ジャカルタとともに「特別区 (*daerah istimewa*)」であり、バンドン、スラバヤなど他の大都市の行政区「市 (*kota*)」とは名称が異なるが、「区民」と記すと街の大きさをイメージしにくくなるので、本論では「市民」と記す。

² クリスティーズ、サザビーズなど。

³ 本論では特定の行為を行うものを「主体」と記している。「アクター」の示す範囲と近いが、アクターネットワーク論のように、ヒトもモノもすべてをアクターとする概念とは異なるため、自覚や意思に基づき行動するヒトに対して「主体」を使用した。

たな役割を担う主体も現れた。

ジョグジャカルタで国際的な美術の祭典として認知された「アート・ジョグ」は、美的価値を追求する現代美術家と、美術作品で投資を狙う商業主義の蒐集家たちを仲介し、新たな経済活動の道を見いだしたのである。海外の美術関係者からも注目されるようになった「アート・ジョグ」2015 年の開会式には、約 4,550 人の来場者が訪れ、海外からの招待作家としてオノ・ヨーコ⁴が出品した。

「アートマネジメント」を実践する新たな主体が誕生したことにより、現代美術は社会に身近なものとなりつつある。それまで一般市民がもっていた「現代美術はわかりにくくて、我々とは無縁のもの」というイメージを一掃し、「よくわからないけれど、なんだかおもしろい」と受け入れられた。いまでは「アート・ジョグ」を見て、気に入った作品をバックに撮影をし、フェイスブックにアップすることが若者の間の流行のようにもなっている。ヘリ・ペマッドというかつて美術家になることを夢見た一人の男性が組織したヘリ・ペマッド・アートマネジメントが開催する「アート・ジョグ」は、現代美術家と新たな富裕層の蒐集家、そしてジョグジャカルタ市民をも巻き込み、大きな文化的市民イベントにまで変貌したのである。こうして現在も、インドネシアの現代美術界は様々な主体による多様な役割が織りなすモザイクの中で、ワイルドに発展し続けている。

冒頭で宣言しておくが、筆者は現代美術家である。愛知県立芸術大学美術学部で学んだ後、1993 年にインドネシア、バリ島で4ヶ月間、伝統の細密画と木彫りの研修を受け、1994～96 年の2年間、バリ州都にある国立芸術院 STSI (Sekolah Tinggi Seni rupa Indonesia) 美術学部絵画科の聴講生として学んだ⁵。1999 年にはインドネシア国費留学生としてジョグジャカルタ芸術院 ISI (Institut Seni Indonesia) 美術学部彫刻科で1年学ぶ機会を得た。それから2010 年までの約10年間、筆者はジョグジャカルタで制作・発表活動をしてきた。上述したインドネシア現代美術界の激動は、すべてそのまま、筆者が作家として体験したことでもある。美術作品の美的価値、商品的価値、作家と画廊の関係、美術市場との関わり方、これらはすべて自身が作家として常に考えていることでもあった。しかしこうした問題は、ある程度美術制度が固まった先進国の美術界からは見えにくい。長い植民地期、独立のための闘争の歴史を経て生まれた国、インドネシアだからこそ、先進国とは異なる方法論によって、異なるルールの美術活動が営まれているのではないだろうか。

筆者は帰国後、インドネシアから実質的に距離をおき、あそこで起こっていたことを学術的に振り返ってみたいと考えた。筆者が活動してきたあのインドネシア美術界では、美術市場ブームの中で何が起こっていたのか、美的価値と商品的価値の狭間で、美術家はどのように美術と向かい合っていていけばいいのか、現代美術はどこへ向かうのか、こうした問題をあらためて考えてみたいと思ったのが本研究のはじまりである。

⁴ 1933 年生まれ。音楽家、芸術家。アメリカの前衛芸術集団「フルクサス」に参加し活動した。現在も音楽、美術の分野で活動が続いている。

⁵ 1993 年は名古屋市文化振興事業団「第7回新進芸術家海外研修助成」、1994 年は愛知県文化振興局「第1回新進芸術家海外留学補助助成」を受けてのもの。

2. 本論の目的

本論の目的は3つある。

ひとつは、インドネシアの現代美術について、その成立過程と美術史の流れの中で、その位置を明らかにすることである。インドネシアは長期にわたる植民地時代において、早くから西欧のモダンを楽しみながら独自の近代化を遂げた。そうした歴史的背景と同様に、現代美術という西欧の美術思想も、インドネシア独自の受容と解釈がなされたのではないかと仮定し、石器時代からのインドネシア美術史を一次資料から確認し、インドネシア人の美術に対する認識を考察し、インドネシア現代美術の特異性を示したい。植民地時代前から脈々と継続するインドネシア美術の大きな流れを現在まで追ひ、インドネシア現代美術が今後向かう方向を少しでも提示できれば、筆者が16年間活動してきた場に対して、ひとつの貢献になるだろう。

次に、インドネシア現代美術を一つの文化的活動の場として捉え、そこで活動する主体の感性と、社会における役割を考察することである。Marcus は昨今の人類学者の研究手法と、美術家の制作姿勢には「フィールドワーク」という共通のキーワードがあると、その類似性を指摘しているが、これは単にアプローチの類似である。Marcus が認めているように、「芸術家は人類学を科学だといい、人類学は芸術を好き放題な領域」であり、学問として見たときには相容れない境界があるようだ [Marcus:2010]。ここからわかるのは、人類学者が美術制作の場に入り、どれだけ参与観察をしても、美術を制作する主体の感性、美術界で活動するそれぞれの主体の複雑な思惑や相互関係を捉えるのは困難だろうということである。いな、可能であると仮定しても、美術を創造する主体の、美に対する認識や思想、技術を把握するのは簡単なことではない。

そこで本論では、美術家として現在も活動を続け、インドネシア美術界を10余年参与観察してきた筆者が、既存の研究よりも研究対象に踏み込んだ立場を生かしたい。筆者自身が研究対象のインフォーマントである研究だといってもいいだろう。一般的な人類学研究が、研究対象と一定の距離をおきながら客観性を重視して考察・分析を行うものとするならば、本論は筆者自身がインドネシア美術界の一員であり、登場するインフォーマントはすべて筆者の「同業者(芸術大学の先輩や同期、後輩であり、美術界の仲間でもある)」である。こうした環境での研究は、客観性を欠くという負の可能性も有している。

しかし一方で長所もある。本論の研究対象である現代美術の作家たちは(他の職種でも共通かもしれないが)、外からの研究者に対しては、本音を語らないことがある。しかし、筆者は長期にわたる信頼関係、または同業者という親密さから、作家としての苦悩、友人だから話せる心の葛藤を含め、インフォーマントから正直な語りを引き出せたと思っている。また長期の滞在で身につけた語学力と作家という立場上、インフォーマントの母国語で美術界特有の言葉遣いなども含め、細かいニュアンスまでも理解することが可能である。つまりこれは、筆者が主体的に見てきたインドネシア美術界の現状を客体化し、すべてのデータを人類学の研究として提示するという作業でもある。上

記の点を人類学的研究の長所として生かし、インドネシア現代美術の行われている美術界の動態を、活動に参加している様々な主体が織り成す広域な活動場の民族誌を詳細に描くこと、これが二つめの目的である。

繰り返しになるが、社会学や人類学はかつてより芸術に接近してきた。しかし一部の研究では一般的な芸術について論じてはいるが、特定の領域で行われている特定のジャンルの固有性を見逃してきたのではないだろうか。とくにグローバリゼーションの後に生まれた世代が、その地域で現在行っている同時代美術についての研究、たとえばインドネシアの現代美術といった特定地域の特定ジャンルについての研究について、筆者はまだ知らない。その理由には、「現代美術」というジャンルの特異性もあるだろう。美術の実践領域においても、現代美術は同時代の美術であり、過ぎ去ったものを振り返って分析することのできない「ナマモノ」である。すでに過去のものになり、その名のもとに変容を求められずに存在することが可能な原始美術や伝統美術、あるいは特定の地域の産物である民族芸術とは性格を異にするものである。そして現代美術は今もなお、contemporary であるがゆえに、つねに同時代を生き、最先端のものを表現しなければならない運命を背負わされている。過去との差異化の中で、常に新しさを担保しなければならない現代美術のあり方について、インドネシアを事例に考察することにより、全世界が同時代の中で生み出している現代美術についての分析に有効な方法を提示することができるかもしれないという期待をこめ、ここに最後の目的として設定した。つまり、インドネシア現代美術の事例を通して、現代美術とはなにか、現代美術の社会的意味は何かを問うこと、これが三つめの目的である。

3. 先行研究

かつてより、実践の場からはもちろんのこと、美学、哲学、社会学、経済学、文化人類学など、芸術は様々な領域の研究者にとって、興味深い研究対象であった。人類学の領域からも、芸術に接近した研究は多い。古谷[2008]は、芸術辺りのことが人類学者の関心を引くのにはふたつの方向があると記している。ひとつは芸術が、「造形＝表現」と大きく括られる、他の動物にはない領域であり、「人間らしさ」が現出する領域に目を向ける方向、そしていまひとつは、生産された芸術作品の流通や消費と、その付近で発生する問題群に目を向ける方向だとしている。「芸術」というアリーナが、「差異・アイデンティティ・文化的価値が生産され、争われているスペース」であるならば、これは文化の差異の生成・構築に関心を寄せる人類学者にとっては、他にもまして目を離すことができない対象だという。

上述のような人類学者らの関心により、特定の地域で生産される「芸術」を対象とした研究がなされている。たとえば中谷[2000]は、インドネシア、バリ島の手織物業を事例に、一農村の経済成長を、その生産を支える女性に対するジェンダー観念を視点に考察した。関本[2000]はジャワの伝統工芸であるバティックが、大量生産される安価なバティックに取って代わり、伝統が衰退する危機の

中で、繊維製品特有の需用の細分化によって小規模な供給の可能性を確保した事例から、伝統の周縁化の状況を描いている。また大久保[2009]は、プリミティブだと扱われるアフリカやオセアニアの非西欧で生まれた造形物が、西洋文化圏においていかに言説化・視覚化されていったのかを、20世紀の美術史が形成される過程から明らかにしている。アボリジニ・アートを取り上げた窪田[2011]は、オーストラリア社会の中で、アボリジンの先住民工芸品が、いかにして近代の美術作品という立場を獲得したのかを考察している。窪田の研究は、工芸品が美術品へ「格上げ」されるからくりを、政治的、時代的な背景とともに分析したもので、工芸と純粋美術の相違や境界という、美術界でも長く交わされている(そしていまだに結論の出ない)議論を、特定の地域で考察したものといえるだろう。また佐々木[2000]は、西部カメルーンの仮面を事例に、アフリカ研究のもつ憑依、呪術、儀礼などの特徴に加え、仮面を用いたパフォーマンスに含まれた歴史的経験と娯楽性に注目している。そして神聖な意味、神がかり的なものをすべて観衆が信じるために儀礼が存続するのではなく、そこにある娯楽性にも儀礼存続の理由があると指摘している。ここに挙げた人類学が芸術に接近した研究に見られるには、西欧の価値基準とは異なる、新たな価値基準が地域社会にもたらす意味の追求、コンタクト・ゾーンに対する意識である。こうしたグローバル・スタンダードを容易に受容しない姿勢は、本論が対象としているインドネシア現代美術の、広義には東南アジア美術の研究に対しても必要な視座だと考える。こうした人類学研究には、西欧の「正統な」芸術観を解体するために、非西欧文化の場における芸術を事例として、新たな芸術の価値観を探ることが動機となっているものもあるだろう。その意味では、現代美術の活動が活発に行われているインドネシア美術界の動態を考察する中から、非西欧文化圏に特有の荒々しく生命力のある価値観を提示することを目的とした本論とも目的を共にしている。

しかしながら、人類学の領域が芸術に接近した議論の研究対象は、地域の伝統芸術や近代までの美術であることが多く、現代美術を対象としたものは今のところ稀である。若干の研究を挙げれば、現代美術の制作現場におけるアクターの境界について研究した登[2011]、現代美術をマーケティング、ブランディングの商業美術として研究した辻幸恵・梅村修[2006]などがある。しかし、これらの研究は、そもそも現代美術がなにかという定義が明確ではないために、筆者が美術家として読んだときには、実態の见えない心地悪さを感じる。

芸術と人類学、あるいは民族学と芸術学を結びつけた総合的な学問としていこうという方向もある。たとえば木村[1986]は、芸術現象を宗教的な現象や社会現象から抽出して美的意味を論じる従来の芸術学研究と、芸術現象を宗教や社会現象の説明手段と捉える民族学研究という二領域が結びつき、新たな研究方法を探る必要があると提唱した。そして民族芸術学は(1)芸術が機能的な活動か否かという芸術の意義、(2)美とは無関係のシステムから、芸術と見なされる特質をもつものが発展した背景、(3)芸術家という主体、(4)神聖なものと日常的なものがあると仮定した場合、芸術には判然とした境界があるのかどうか、この4点を基本的に問題にしていくとしている。この

視点からすれば、本論では芸術家という主体に焦点をあてた考察があり、また本論全体を通して、最終的には芸術の境界線を探ることを目標としているという点で同じ目的を共有しているといえるだろう。

インドネシア美術史を考察する際には、現代美術の市場について、社会人類学の立場から論じた Velthuis[2007]が参考になった。Velthuis はニューヨークとアムステルダムギャラリーで収集した豊富なデータに基き、客観的価値の見えにくい現代美術の活動を分析している点が興味深い。美術作品を配給・交換・需要サイクルとして考察する経済学の領域にも、様々な美術を事例とした研究が見られる。経済学・社会学の立場から美術界にアプローチしたものには、グランプ[1991]、アビング[2007]、Thompson[2010]があり、芸術家の手を離れた作品が価値づけされ、蒐集家の手に渡る過程が、配給と交換、需要のサイクルとして捉えられている。

社会秩序の形成そのものと結びついた「芸術」の問題を分析することが芸術社会学の課題だと説いた長谷[1996]、倉橋・大塚[1997a,1997b]、文学および芸術に社会的アプローチを試みた井上[1996]らは芸術社会学という領域を唱えており、人と芸術の関係を精神面から追求する美学や、美術界の内にいる主体の視点とは異なる新しい芸術像に接近するアプローチであると思われるが、方法論だけが先行しすぎており机上の空論のようで物足りなさがある。そういった意味では事例をもってその方法論を提示してほしいと思える。類似するアプローチとして、倉橋[1991]は、芸術の範囲を絵画に限定し、絵画社会学という立場から研究対象を絵画、絵画に関する行為、絵画の担い手、絵画と社会、絵画と文化として社会を考察している。芸術についての研究で必ず問題になるのは芸術の定義、どの範囲までを芸術とするのかという点であろう。そこで倉橋はまず、作品形態や鑑賞方法に明らかな相違のある音楽と美術を分け、研究方法を探ろうとした点は評価できる。しかし現在において美術は絵画に限定されないため、絵画と限定することは狭義すぎ、研究対象を無意識のうちに狭くする危険性があるだろう。

木幡[1966]は、芸術の美的価値の周辺には多種類の非美的価値がとりまいており、美的機能をもって論じつくされない芸術という領域を、社会構造や社会変動を認識することを付加して分析を試みた。木幡は芸術本質の価値を理解することは社会学の仕事ではないと名言し、美的価値の問題を置き去りにしている。美的機能をもって論じつくされないことを、社会構造や変動だけで論じにくせるのかは疑問である。こうした態度は芸術史・文化研究者のウルフ[2003]にも共通している。ウルフは、芸術は社会的産物であり、社会的視野だけで理解することが可能だといっているが、「美的価値の問題については、どう答えていいかわからない」と、はなから芸術の美的価値についての考察を論外へと追いやっている。そして「芸術も文学も、天才の靈感による所産ではなく、歴史的なものだ」といい、その状況下で芸術が生み出されるべきだということを論証しようとした[ウルフ 2003:14]。ウルフの研究は、社会学に芸術の実践をあてはめることにだけ興味が向けられ、芸術の本質を無視した研究とも受け取れる。

すべての美術家が、市場の原理を把握し、”売れ筋”の作品をそれに添って制作したら、すべてが市場に流通するのだろうか。市場の中で美術の商品的価値を牛耳ることのできた権威が、ある美術を認定したとしよう。その美術が本当に一般に認められていくのだろうか。ウルフがいうように、すべての芸術活動が、他の生産活動と同じように制度の中で説明づけられるのだとしたら、なぜ美術家は新たな表現を求めるのか。権威が一定の芸術を認定し価値づけたのであれば、すべての芸術活動はその範囲内で生産・消費されればよいはずである。しかし、今このときも、世界中の芸術家は、新たな芸術の価値を求め、新たな作品をつくっている。作家の制作意欲、新たな価値を求める向上心、これを芸術社会学はどう説明できるのか。

佐々木は、いかなる芸術もそれを支える人々の鑑賞力や知覚も、基本的には歴史的・社会的に構築されたものであるとしながらも、こうした議論が看過しがちな領域に注目している。それが享受者側の鑑識眼や感受性の問題、また作り手側に属する個々の創造的能力の問題である。佐々木は民芸運動を唱えた柳宗悦のいう鑑識眼「直感」が弟子全員に習得できるものではなく、同時代に同様の知識や技術を得た芸術が、みな同様の作品を創作できるわけではないことなどを例に挙げ、芸術にまつわる独創性や、特定の作者の個性や才能といった問題は、芸術を語る際には避けて通りがたいものだという[佐々木 2008:203]。

この指摘は美術をつくる主体であれば、容易に理解できる視座である。筆者は芸術大学の受験のために、高校1年生から美術研究所に通い、クロッキー、デッサン、水彩画、デザイン構成など様々な技術を学んだ。そこには何度受験しても合格できない浪人生が多くおり、彼らの観察力やデッサンの技術は優れていたが、長く技術を学んだ者が、難関の芸術大学に合格できるわけではなかった⁶。受験が例では当日の受験者の精神的な問題など、別の要因も考慮しなければならないので、入学後で考えてみよう。学生みなが同じ指導を受け、同じ環境で美術作品を制作していく。しかしそこには技術だけではない個々の感性が必ず含まれるのである。こうした現象を自身が体験しているからこそ、佐々木が論じた個性や才能といった問題を疎かにはできないと強く共感する。そこで本論はこの佐々木の観点に立脚し、対象である「つくる主体」「買う主体」「支援する主体」の「感性(sensitivity)」⁷を観察・分析していく。インドネシア美術をその活動が行われている社会の中で捉えつつ、そこで制作される現代美術作品の美的価値についても認める立場をとり、とくにインドネシア現代美術をつくる美術家の事例を丁寧に描き考察することによって、感性の領域について

⁶ 芸術大学で受験生を専攻する際には、前年度の入学生の個性と重ならない新たな個性を採用するなど、美的感覚以外の要素がはたらくこともあるので、事例としては最適ではないかもしれない。しかし、こうした現状にしても、どこでそれらの個性に線引きするのか、どこまでを個性とみるのかなど、研究としては興味深い要素を多く含んでいる。

⁷ 日本語の「感性」と「感受性」、あるいは英語の'sensitivity'と'sensibility'の意味上の区別は明確ではない。インドネシア語の場合にも'rasa(ラサ)」、'peka(プカ)」、またはインドネシア英語である'sensitif(センシティブ)」が「感性」「感受性」に近い語として使用される。本論では佐々木[2008]の研究を踏襲し、「感性」に、理性や感覚、センスといった広義の意味を包括して使用する。

検証していく。

そもそも美術界を広域な領域として示し、美術界で起こる事象について、これを近代西洋の制度から「アートワールド」として言及したのは、美術評論家・哲学者の Danto[1964]だった。彼のいう「アートワールド」は、実態のある集団というよりも、『芸術の規則』を記したブルデュー[1984]が「場(シャン:champ)」という概念で指したひとつの社会的圏域であるといえるだろう。芸術を、広く当該社会やそこに暮らす人びとの文化的意味体系の中に位置づけて解釈する必要性を説いたギアーツ[1991]、モノが真正性や芸術作品として価値づけされるプロセスを「芸術＝文化システム」と称したクリフォード[2003]の研究も、芸術の活動を広義に捉え、考察するための視座を多く示した先行研究だといえよう。

人類学の分野では、たとえばジェルが、「芸術」が制作され、流通し、消費あるいは享受される際の社会的過程を分析することが、人類学的な「芸術」研究だという[Gell 1998:3]。ジェルの言葉を受けるならば、測定困難な美的価値に踏み込むのは危険だともいえる。しかし、芸術概念の虚構性や、そこに潜む西欧中心主義的イデオロギーを批判する議論の中で目の敵にされる西洋美学を見直そうとした佐々木[2008]の研究のように、「新興国に現代美術などない」と思っている西欧かぶれな研究者に、市場経済に影響されない作家の美的向上心や、自らの欲するところから作品を生み出そうとする創造欲、制作欲といった「感性」の領域を提示する試みはできると思うのである。

次に東南アジア、インドネシアの美術に関する先行研究と、本研究の関連について検討しておきたい。1990年代後半になると、それまでアートオークションで過小評価されていた現代美術作品が、印象派や近代絵画の価格に対抗して大きな影響力をもち始める。その頃には McNulty[2006]、Goodwin[2008]、Horowitz[2011]、Boll[2011]、Findlay[2012]など、オークションハウスの専門家やロンドンの画商など、美術市場で活動する主体によって、美術市場のシステムや価格高騰のからくりについて記されたものが多く出版された。日本でも同様に、小山 [2008a,2008b]⁸、吉井 [2008]、石坂 [2009]、瀬木[2010]、辛[2008]など、美術評論家や画廊主による著作物が刊行されている。とくに2007年頃ブームとなった現代美術市場については、『エコノミスト』、『財界』、『月刊美術』、『美術手帖』、『Newsweek』などでも頻繁に特集号記事が組まれた。上記の文献からは、現場の情報と最新のデータを確認することができた。これ以外にも、ブーム以降に当時の状況を振り返って価格高騰の分析をしたフリーランド[2007]やフィンドレー[2014]など、市場の現場に直接関わった主体による経済学的研究もある。

上述した文献は、現場で起こっていたことを内側の主体が体験した生の記述ではあるが、学術的な研究として、美学や芸術学あるいは人類学や社会学の研究者が、美術の制度や美術界に携わる主体の交渉を考察したというものではない。ひとつだけ、興味深い研究としては、美術家であり

⁸ 国際的な現代美術家、奈良美智を紹介した画廊として知られる。現在は東京以外に京都、シンガポールにも画廊をもっている。

社会学者であるアビング[2007]が、美術家を取り巻く制度について考察したものがある。西欧の美術界についての記述ではあるが、美術を取り巻く現状について、国家の美術支援、ブルジョアのパトロン制度、美術市場の問題など、本論で考察する問題点を多くの事例から分析している。筆者自身が美術家であるため対象に踏み込んだ描写が多く、本論執筆の参考になった。

いっぽう、美術史家や美術評論家によるアジア美術研究には、1990年代後半、第三世界の美術が注目された潮流の中で記された谷[1993]、Maklai[1993]、Joyce[1996]、Clark[2000]、Turner[2005]、Weerasinghe[2007]などがある。これらは東南アジア諸国の近・現代美術について、それぞれの国の歴史的背景と、時代ごとに生まれた美術作品についての解説をする形態のものがほとんどで、図版も多いため、90年代後半のアジア美術についてのガイド的文献であるといえる。記述は作家と作品の紹介が中心であり、東南アジアにおける現代美術の成長過程や、作家を取り巻く環境など、本来は作品形成の重要な要因となるはずの背景について、あまり言及されていない。また東南アジアという、それぞれに特徴をもった国の集合体をまとめて概観しているため、インドネシア美術界の詳細を把握するのは困難である。本論ではインドネシアの特異性を比較検討するために参考とした文献である。

続いてインドネシアの美術活動に焦点を当てた先行研究を確認していく。

近代以降のインドネシア美術に関する研究としては、1930年代にバリ島で設立された画家グループ「ピタマハ」について記した五島[2000]、近代アジアの美術に関する研究でインドネシア絵画について記した後小路[1999,2007,2010]、東南アジアの現代美術の状況をエッセイ集として記した黒田[2015]、東南アジア美術を積極的に日本で紹介している国際交流基金が主催した展覧会図録に掲載されたスパンカット[1995,1997]などがある。また美術史、東南アジア美術研究の立場から2000年以降のアジア美術を記したものには、インドネシア現代美術を紹介したものにはBollansee[2007]がある。

インドネシア美術に関する一次資料として本論が重視したのは、インドネシア人によるインドネシア美術の研究である。たとえばインドネシアの現代美術の言説を牽引してきたキュレーターSupangkat[1995,1997a,1997b]の文献は参考になる。Supangkatはインドネシアで最も早く、自らを「インディペンデント・キュレーター」と称し、現代美術の展覧会を企画している。インドネシアにおけるモダニズムの出現やその背景、インドネシア現代美術の展開をインドネシアの内側から記しており、彫刻家としてインドネシア現代美術を生み出す画期となった「新美術運動」に美術家として関わった。インドネシア美術界の、とくに現代美術の概念形成に大きな影響を与えた美術評論家としても、彼の記述には注目する必要がある。

研究手法は異なるが、本論の美術史を記述する上で重要な資料としては、以下のようなものがある。第1章以降で詳しく触れるインドネシア教育文化省発行の『インドネシア美術史 (*Sejarah Seni Rupa Indonesia*) 』[1979]は、独立後の早い時期にインドネシア人によって編纂された美術史として、

本論の第1章と第2章の記述の基礎としている。1960年代から国内の有力誌に掲載された美術評論を集めた Bambang&Wicaksono[2012]は、現在参照が困難な独立前後の美術批評を集めて再版したもので、インドネシア美術の概念を形成した近代美術の画家や美術評論家の言説をまとめて確認できる貴重な文献である。また、1999年から2009年の20年間にジョグジャカルタを中心に起こった美術のムーヴメント、また美術家に関わる主体の情報をまとめた Gelaran Budaya[2009]は、美術関係の辞書のようなものであり、美術家、蒐集家、美術評論家、画廊、オークションハウスなどのデータが網羅されているため、本論の記述の詳細を確認するには役立った。インドネシア美術史をアーカイブ化する活動を行う IVAA (Indonesian Visual Art Archive) がまとめたドキュメント『IVAA カタログ・データシリーズ 2011』IVAA[2011]にも、30年代から60年代にかけての古い資料がまとめられており、当時の主体による生の記述を確認するために有益だった。本論では第1章、第2章の参考写真に当該文献を使用している。美術用語をただ辞書としてまとめるのではなく、美術界の誰がどのような状況でその語を使ったのかといった詳細を併記した Susanto[2011]も、とくにインドネシア美術におけるキーワードについての記述を確認するのに使用している。

上記の文献はインドネシア語によるものだが、日本語で確認できる貴重な文献もある。すべてを記すことはできないが、日本でもっとも早く東南アジアの美術紹介に尽力した福岡市アジア美術館（現福岡アジア美術館）の展覧会図録、また国際交流基金アジアセンターが主催した展覧会図録、シンポジウム報告書などには、東南アジアの美術関係者による様々なテキストがあり、東南アジア全体を概観するにも、各国の主要な美術評論家の語りを確認する上でも参考になった。

その他にインドネシア国内で参照したものには、美術雑誌がある。本論では一次資料の提供を一つの目的にしているので、ここで簡単に触れていきたい。2000年以降、現代美術に関するいくつかの専門誌が誕生したが、中でも『ヴィジュアルアーツ (Visual Arts)』は時々のトレンドについて美術評論家が記述しており、現代美術の流れを知る上でも貴重な資料といえる。『ビジュアルアーツ』の創刊により、それまで美術について新聞でしかエッセイを発表する機会のなかった美術評論家たちに、美の価値について記す場が提供されたが2012年55号をもって廃刊となった。インドネシア現代美術の流れの中で重要な2007年頃のブームの前後に最も多くの美術批評を掲載したメディアとして、本論では適所で利用した⁹。

⁹ その他のメディアとしては、現代美術の市場ブームが起こったとされる2007年に創刊したのはシンガポールで発行された『C-Arts』がある。東南アジア諸国で同時期に起こった現代美術市場で総合的に美術について論じるために、英語が使用されているが、編集部のはほとんどはインドネシア人だった。『C-Arts』は2012年の第22号で廃刊となった。2012年に創刊された『SARASVATI (サラスワティ)』は、国内のオークションハウス、サラスワティによって刊行されたものである。当初は美術市場における美術作品に関する記事と、アジア周辺国でのオークション情報などが主であったが、最近は市場寄りから、一般的な芸術文化誌へと舵を切ったようである。これらの文献は、インドネシアにおける現代美術の流行や、美術市場の動態を考察するものとして貴重である。

4. 調査対象と使用する用語

(1) 調査対象

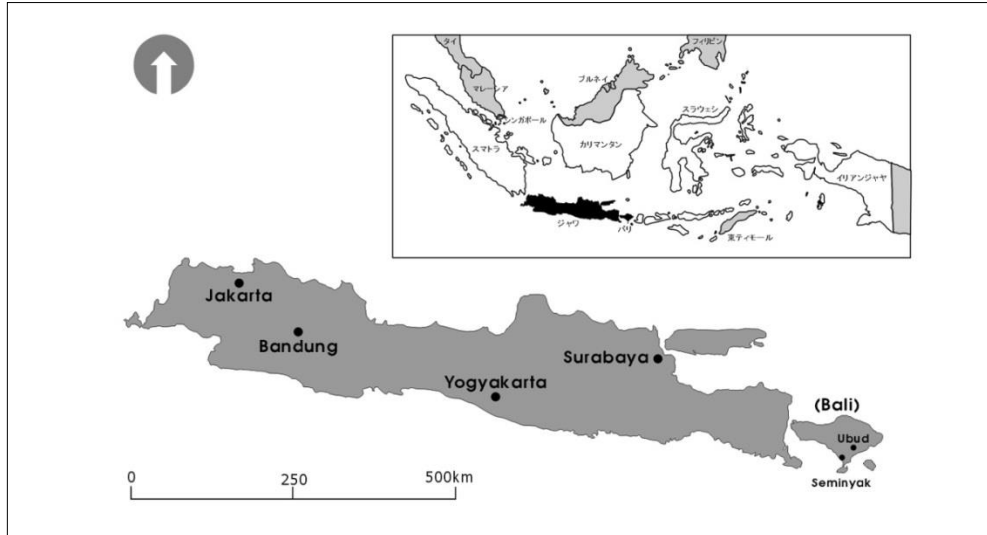


図1 インドネシア全図とジャワ島・バリ島

現地調査を行ったのは、インドネシア共和国の中で西から首都ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、スラバヤ、バリ島の3地域(ウブド、スミニャツ、クリキ)である。上記の4都市、1州(3地域)に限定した理由については、第2章「近代から現代へ」の第2節で各都市の歴史、背景、美術に関わる主体の特徴などに触れるので、ここでは省略する。

本論では修士論文のために行った 2011 年から 2015 年までの計8回のフィールド調査と、1994 年から 2010 年まで筆者がインドネシア在住中に蒐集した資料、全期間を通じて電話およびメールで聞き取った語りなどのデータを使用している。調査対象地の中で、もっとも調査期間が長いのはジョグジャカルタである。前述したように、筆者はバリで5年間、ジョグジャカルタで11年間滞在中で、制作・発表活動、アート・スペース運営を経験しており、意図せずして参与観察¹⁰となったこの時期に収集したデータと、留学していたジョグジャカルタ芸術院の教員や先輩後輩たち、また現役の美術家たちへの聞き取りが、本論の調査の核をなしている。また 2010 年の帰国後も毎年二度のフィールドワークを 2015 年 6 月まで行っており、最新のデータまでを本論で使用している。インドネシア語以外の言語で出版の少ない一次資料を日本語に訳して本論中で利用することも、本論の重要な目的のひとつとしている。

本論が対象とするのはインドネシア美術そのものと、美術界で活動する主体である。そもそも日本においても、美術用語は多種多様である。たとえば、art という美術用語が輸入された明治期に

¹⁰ もちろん、当時筆者は人類学を学んでいたわけではないので、人類学のひとつの手法”参与観察”という意識でその場にいたわけではない。しかし”参与観察”が研究対象地の言語を使い、対象地の人々と密接に関わりながら研究対象に迫るという目的なのだとしたら、筆者の10年間は明らかに参与観察に匹敵すると考える。

において、その翻訳によって「芸術」の概念が再構築されたように、独立後に共通語であるインドネシア語を使用したインドネシアにおいても、美術の概念を広大な多民族国家で統一していくのは困難なことだっただろう。そこで、本論を進めるにあたってはインドネシアで使用される用語の内包する意味を理解した上で、使用用語を確定していく。

本論が使用した一時資料は『インドネシア美術史 (*Sejarah Seni Rupa Indonesia*)』¹¹である。長くオランダに支配された歴史をもつインドネシアでは、自国の筆者による美術史編纂が遅れた。そんな中 1979 年、インドネシア人自身によるインドネシア語での美術史『インドネシア美術史』が教育文化庁地域文化調査計画¹²から刊行された。芸術、考古学、歴史学、文化人類学の専門家で構成された調査団¹³が、インドネシア美術に関する現地調査を行い、資料収集、関係者への聞き取りの結果をまとめたものである。政府主導でこの時期に刊行された文献として貴重である¹⁴。インドネシア人によって”インドネシア語”で編纂されたインドネシア美術史の概要をみてから、美術の用語について確認する。

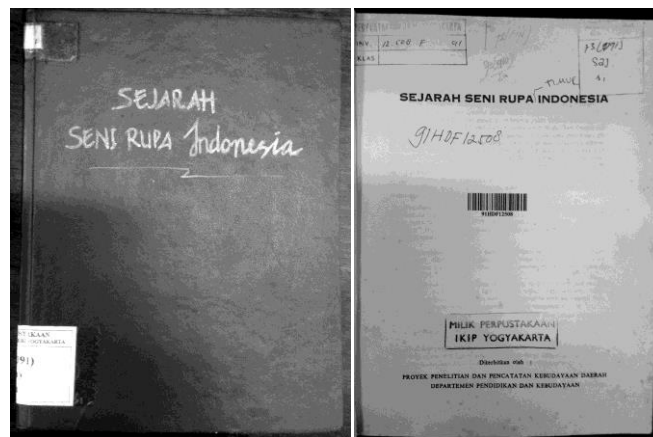


写真 1 『インドネシア美術史 (*Sejarah Seni Rupa Indonesia*)』表紙[ジョグジャカルタ教育大学図書館蔵]

¹¹ 『インドネシア芸術史』は 1995 年に邦訳『インドネシア造形美術史』が出版された。しかし原題 *Sejarah Seni Rupa Indonesia* の「*Seni Rupa*」を「造形美術」と訳している点、また一般的な美術用語の日本語訳が適切ではないと思われる点もあり、本論ではすべて原著の『*Sejarah Seni Rupa Indonesia* (スジャラ・スニルパ・インドネシア)』を参照、引用している。なお、日本語訳は筆者本人である。

¹² 教育文化省地域文化調査プロジェクトは原語で”Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Departmen Pendidikan dan Kebudayaan”。

¹³ 当該美術史編纂担当者は以下のとおり。顧問 I.B.マントラ博士(Prof.Dr.I.B.Mantra)、編集長バンバン・スウォンド(Bambang Suwondo)、編集者としてクスナディ(Kusnadi)、スジャトミ(Sujatmi)、ポポ・イスカンダール(Popo Iskandar)、ハッサン・M・アンバリ(Hasan M.Ambari)、ジェネン(Djenen)、ストリスノ・クトヨ(Sutrisno Kutoyo)、P・ワジョン(P.Wajong)、サルウイト(Sarwito)、フィルダウス・ブルハン(Firdaus Burhan)。

¹⁴ 1979 年に出版された『インドネシア美術史』以前にも、1955 年には『インドネシアン・アート (*Kesenian Indonesia*)』がアジア・アフリカ会議にあわせて、また 1978 年には『インドネシア美術とその教育法 (*Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*)』がともに教育文化庁から出版されている。『インドネシアン・アート』は資料が古く、落丁部分が多いために、詳細が確認できなかったが、中には本論が一次資料として使用した『インドネシア美術史』の編纂者であるクスナディの稿もある。また、『インドネシア美術とその教育法』の目次は『インドネシア美術史』とほぼ同じであり、1979 年の『インドネシア美術史』がそれをもとに編集を加えて再版された可能性も考えられる。また、バンドン工科大学の美術史家 A.S.によれば、『インドネシア美術史』はインドネシア人によって編纂されたものではあるが、これは 1967 年に出版された Claire Holt の『インドネシアの芸術: 継続と変容 (*Art in Indonesia: Continuities and Change*)』を参考にして書かれたものだという。

『インドネシア美術史』巻頭には、以下のように文化調査計画の動機が記されている。

- (1) インドネシア美術に関する書物、ましてやインドネシア人自らが母国語で書いたものは非常に少ない。
- (2) 外国人が外国語で記した芸術関連著書は、資料・提示方法ともに質の高いものであるが、使用言語や高価な価格が障壁となり、広く国民に読まれていない。
- (3) 外国人の著書は、インドネシア美術そのものに含まれている精神性までを十分に言及していない。

[Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah 1979:i]

1949 年によりやく共和国として統一国家を実現させたインドネシアで、その30年後に広域な領土の美術を綿密に調査し編纂することは困難であったと想像できる。それ以前に植民地政府関係者や海外の人類学者らが、支配者の視点から、たとえば赴任地周辺や一部調査地の美術について記したものはあっただろう。しかし、そうした外からの視点での研究資料や報告書あるいはインドネシア美術の出版物に対し、インドネシア人たちが、その精神性にまで言及されていないと感ずるのは当然だったのではないだろうか。独立から30年目に、インドネシア美術に含まれている精神性を重視し、内側から自国の美術史を編纂する欲求が生まれたということは、インドネシア美術史を考える上でも重要なタームだと言える。東南アジア美術のモダニズムを研究する後小路は、当時のインドネシアの状況を次のように記している。

インドネシアという国家が成立するためには、インドネシア人という国民が必要であり、そのためにはインドネシア語という国語が創り出される必要があった。さらにはその国民が共有するインドネシア史という歴史も体系化されなければならなかった。もちろんインドネシア美術史も創造されなければならなかったのである。明治の日本において、“日本”美術史という枠組みが生まれたのと、それは同じ事情であろう[後小路 2007:4]。

それまでは各地域で個々の美術が作られ、美術の概念が育っていたところに、広大な一つの国として共有すべきものを新たに作り、普及させていく必要があった。政治、経済、文化、様々な方向からインドネシア共和国の統一がはかられた時期に、美術そのものの概念を内側から定義づけようと試みた『インドネシア美術史』は、インドネシアにおける初期の美術の概念を分析するために貴重な資料である。

また、調査団には画家のクスナディ(Kusnadi)¹⁵、ポポ・イスカンダール(Popo Iskandar)¹⁶の名が

¹⁵ 中部ジャワ、マグラ生まれ[1921-1997]。また彼は『文化(Budaja)』のチーフエディターとしても活躍し、制作だけでなく美術批評にも力を注いだ。彼の記した美術批評は現在まで美術界の関係者から言及されるほどに影響をもっている[Karnadi 2006:62]。

¹⁶ 西ジャワ、ガルツ生まれ[1927-2000]。彼の作品は表現主義、キュービズム、抽象絵画、そしてアジアのカリグラフィ

みられる。戦前・戦中・戦後を画家として生き、近代インドネシア美術の重要な活動を担った美術家が、自らインドネシア美術史の編纂に立ち会ったことも本書の特徴といえる。1921 年中部ジャワに生まれたクスナディは 1942 年、日本軍政化に設立された啓民文化指導所で日本の画家河野鷹史¹⁷に学ぶためジャカルタへ移り、その後はジョグジャカルタの芸術院で指導をした。またもう一人の編纂者ポポ・イスカンダールは 1954～58 年バンドン工科大学美術学部で学んだ後、講師として 1961 年まで教鞭をとった。イスカンダールは 1979 年に私設美術館グリア・スニ・ポポ・イスカンダール(Gria Seni Popo Iskandar)を設立するが、これは美術家の個人美術館としてバンドンで初めてのものだった。グリア・スニ・ポポ・イスカンダールには自身の作品を展示用スペースと、企画展用スペースが併設され、開館時にはアフアンディ、ルスリ、モクタール・ルビスらとの展覧会が開催された。

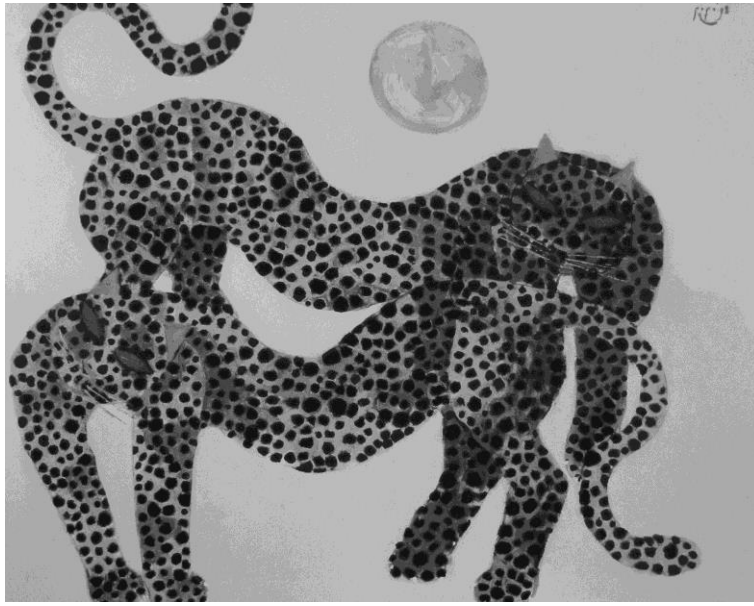
ここで興味深いのは、インドネシアの美術界の大きな区切りとなる時代が、このあたりにあるということである。インドネシア政府が専門家を集めて調査団を結成し、インドネシアによるインドネシア美術史を編纂し出版したのが 1979 年、編纂者の一人ポポ・イスカンダールが私設美術館を開館させたのも 1979 年である。また、第2章「近代から現代へ」の第2節で詳述する、「新美術運動」が起こった、インドネシア美術史の中で重要な画期の年も同じ 1979 年である。インドネシアにおける現代美術の概念は、このとき、美術の実践者によって創出されたともいえる。



図版 1 Kusnadi, *Two Friends*, c.1950

イーからの影響からの探求が具体化したものだった[Karnadi 2006:77]。

¹⁷ 河野鷹史は筆者が愛知県立芸術大学に在学中の第4代学長だった。



図版 2 Popo Iskandar, *Two Leopards and The Sun*, 1998

(2)使用する用語

本論の研究対象である”美術”について、まずは用語の確認をしていこう。『インドネシア美術史』のある一節には、”美術”を意味する様々な単語が併用されている。

歴史のなかで美(術)は、物質・精神の両面で重要な役割を果たしてきた。それは美(術)が、自ずと精神の輝きを表しているからである。美とは他の欲望とは独立し、そのみで満足できるもの。芸術は、人間にとっての本質である日々の暮らしを反映するものである。また美(術)の価値や評価は、信仰を含む生活様式と合致する。先祖から受け継がれた習慣を守りつつ生み出された美術作品はなんの権力にも強制されておらず、自由であるものが、最も美しいのである[Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah 1979:26]¹⁸。

引用文中、美術あるいは芸術を示す用語として、*seni*（”美(術)”と訳した）、*seni* を語根とした *kesenian*（“芸術”と訳した）、*seni* の熟語 *karya seni*（“美術作品”と訳した）が併用されている。そもそも本書の原題は『*Sejarah Seni Rupa Indonesia*』である。題名には *seni* の熟語 *seni rupa*（スニ・ルパ）が使用されており、筆者はこれを「美術」と訳している。

¹⁸ 原文は以下のとおり。

Di dalam sejarah kehidupan manusia yang meliputi segi materi maupun kerohanian, maka seni memegang peranan penting, karena seni merupakan cetusan jiwa yang spontan. Emosi estetis ini merupakan suatu kepuasan tersendiri lepas dari kegairahan yang lain. Kesenian merupakan refleksi dari kehidupan sehari-hari yang merupakan factor yang esensiil bagi manusia. Nilai seni disesuaikan dengan tata hidup mereka termasuk kepercayaan. Oleh karena itu hasil seni mereka serasi dengan pola hidupnya, tanpa lupa aturan dari nenek moyangnya. Karya seni yang merupakan cetusan jiwa ini sangat indah karena lepas dari koodinasi oleh suatu kekuasaan. Kesenian yang dipaksakan oleh tuntunan sang penguasa akan terasa kaku sehingga kehilangan estetikanya.

これらからわかるのは、1970年代後半の美術界において、美術の専門用語が安定していなかったということである。だからこそ、前出の引用文のように、美術概念を表現するにも、統一した単語を使用することが困難だったのではないだろうか。そして、注目したいのはこの一節で示された美術の概念である。編者は「先祖から受け継がれた習慣を守りつつ生み出された美術作品」はどんな権力の抑圧も受けずに自由であり、「自由であるものが最も美しい」と記している。これをインドネシアの歴史とあわせてみたときに、植民地時代の抑圧、独立後のナショナル・アイデンティティを模索する中で辿り着いた「精神的な美術」のイメージが見えてくる。

ふたたび「美術」という語について確認しよう。現在のインドネシアでは、小中学校の美術科目、美術大学や学部などの名称には *seni* (スニ) が使用されている。「スニ」とは

1. 質の良い作品を作る専門性のこと(丁寧さ、美しさなどから見て取れるもの)
2. 舞踊、絵画、彫刻のように、素晴らしい専門性によって生み出された作品のこと¹⁹

であり、熟語には第1表のようなものが記載されている²⁰。

第1表 「スニ」に関連する用語

熟語	意味
スニ・ブダヤ (<i>seni budaya</i>)	芸術文化
スニ・ドラマ (<i>seni drama</i>)	劇中の演技
スニ・グラフィス (<i>seni grafis</i>)	装飾、文字の形態に起源をもつ書き物や表現、印刷の工程を通ったシンボルや絵 (日本語ならば「版画」の意に近い: 筆者注)
スニ・クラミック (<i>seni kramik</i>)	陶作品
スニ・クリア (<i>seni kriya</i>)	手工芸
スニ・ルキス (<i>seni lukis</i>)	絵画
スニ・ムルニイ (<i>seni murni</i>)	純粋芸術
スニ・ルパ (<i>seni rupa</i>)	彫刻と絵画の専門性

インドネシア語には名詞(語根)を接頭辞 *ke* と接尾辞 *an* ではさんで抽象名詞を作る用法がある。*seni* もその抽象名詞化の結果として *ke-seni-an* (クスニアン) という語がある。「クスニアン」は「スニの状態・品質、優美、美点」といった意味になる[Dpt. Pendidikan Nasioal 2008:1273]。また、「スニ」を

¹⁹原文は以下のとおり。

1. Keahlian membuat karya yg bermutu (dilihat dr segi kehalusannya, keindahannya, dan sbg); 2. Karya yg diciptakan dng keahlian yg luar biasa, spt tari, lukisan, ukiran. [Departmen Pendidikan Nasioal 2008]

²⁰ そのほかにも、「スニ・インスタラシ (*seni instalasi*)」＝アーティストの意思により並べられた三次元の美術作(日本でも「インスタレーション」という用語は一般に使用される: 筆者注)、「スニ・パングン (*seni panggung*)」＝上演の際に必要なとされる技術や才能、「スニ・サストラ (*seni sastra*)」＝文筆における専門性、「スニ・タリ (*seni tari*)」＝舞踊に関する専門性、「スニ・トラディショナル (*seni tradisional*)」＝慣習儀礼のように民衆の生活の中で生きている芸術などが掲載されている。

行う」人の意で *seni* に接尾辞 *man* を付けた *seniman* (スニマン) は芸術に関わる人の意味、つまり「美術家」という意味合いで使われる。

こうして辞書の意味を熟読していても、*seni* と *seni rupa* の明確な相違はよくわからないままである。筆者がインドネシアの二つの美術大学に籍を置き、実践の現場にいた際²¹にも、これらの用語は明確な説明や認識のないままに使用されていた感があり、それは現在まで変わらない。だからこそ美術界における専門的な記述においても、スニ、スニルパ、クスニアンといった用語は互いに意味を重ねながら、曖昧に共存している。こうした状況は、インドネシア語がそもそも新しい言語であり、各地域では日常的にインドネシア語とはほど遠い地方語が使用されていることも一つの原因であろう。「美」や「美術」「創作する才能」といった言葉はそれぞれの地域で、地域の信仰や慣習と密接につながった語が使用されていたため、統一国家になってから普及したインドネシア語でその哲学的、宗教的、思想的な認識を統一することは困難なのである。こうした問題を含めながらも、インドネシア国家統一の動きの中、どの地域でも同様に美術の認識を示す語「スニ」が、インドネシアの近代化とともに共通語、そして共通の認識を含んで普及していった²²。インドネシアのキュレーター、ジム・スパンカット (Jim Supangkat) は「スニルパ」の起源について以下のように記述している。

インドネシア語の”スニ・ルパ (美術あるいは視覚芸術)”という言葉は、他には参照する言葉が存在しなかったため”カグナン (*kagunan*)”という語の解釈を考慮して形成された。この二つの言葉の基本的な意味はほとんど同じである (中略) インドネシア語には、方言にはない用語が多数含まれている。”スニ・ルパ”もその一つであり、インドネシア語にしか見られない。この現象は、インドネシアの伝統文化には専門家された他とは異なった活動としての視覚芸術が、決して存在しなかったという事実と関連している。

[スパンカット 1995:19]

スパンカットはまた、インドネシア美術界では「スニ」と「スニ・ルパ」が頻用されるが、「スニ」は広義の芸術を指し、「スニ・ルパ」は視覚芸術を指すとも記している。たとえば2016年に名古屋で開催される国際的美術展「あいちトリエンナーレ」の招待作家であるジャカルタ在住のアーティストユニット Ruang Rupa (ルアン・ルパ) は、次のように答えている。

「スニ」は美術一般でしょう。「スニ・ルパ」は「ルパ」、つまり「目に見えるもの」なんだから

²¹ 1994年から2年間バリ島の国立芸術院デンパサール校 (ISI Denpasar) 美術学部絵画科、1999年から1年間ジョグジャカルタの国立芸術院 (ISI Yogyakarta) 美術学部彫刻科に在籍。

²² インドネシアの公用語で「スニ・ルパ」が生まれた背景と、日本では「技芸」という言葉がありながら、明治初年に欧概念の翻訳語として「美術」という概念を取り入れた背景 [佐藤 1996:19] を比較するもの興味深く、いずれ考察したいテーマである。

ら、つまりは「ビジュアル・アート」ってことじゃないかな²³。

たしかに、昨今インドネシアで開催される美術展では英語で「ビジュアル・アート展」といった表記をよく見るようになった。かつて美術といえば絵画または彫刻作品だった時代は過ぎ、作品形態もビデオアート、インスタレーション、パフォーマンス、参加型、プロジェクト型など、多様化したために「絵画展」「彫刻展」という表示が困難になってきたのだろう。

ここまではインドネシア語の「美術＝スニ」について、単語そのものが一定の意味をもって安定していない状況、いまだに様々な概念は地方語とより密接に繋がっており、新たに共通語として使用されたインドネシア語では、細かいニュアンスまでを共通に理解することが困難であることがわかった。次に contemporary art (現代美術) という用語についてみてみよう。『インドネシア美術史』中、最初に「現代美術」の語が記されている文章は以下のとおりである。

インドネシア新美術あるいは現代の美術は、先史時代から紀元前 2000 年の新石器時代、インドネシア古典美術と経てきたインドネシア美術史の、最も新しいピリオドである。インドネシア新美術(あるいは現代美術)は、まだ開拓されて一世紀半の新しいものである [PPPKD 1979:141]。

ここではまだ「現代美術」と言い切ってはならず、「新美術 (baru)」あるいは「現代美術 (kontemporer)」と記しており、インドネシア美術界の新たな言語を創出する初期段階であったことがうかがえる。インドネシアにおける現代美術の概念や定義については、当該文献からでは読み取れない可能性がある。それではインドネシアの外ではどのように語られているだろうか。

インドネシアに限らず、現代美術の範囲を定義するのは困難である。福岡アジア美術館学芸課長の黒田雷児が記しているように、「そもそも“近代美術”“現代美術”に誰にでも共有される明確な定義があるわけではないし、両者をどう区別するかも様々な切り口が可能である」[黒田 2009:8]。また佐々木が「西欧による植民地支配下にあっても、支配される側に立たされた者がある程度の主体性をもち、自らの文化をつくりあげる」[佐々木 2009:11]と記しているように、植民地という過去をもつインドネシアでは、インドネシアの主体をもった、西欧美術史とは異なる“近代美術”、“現代美術”というものが、理解され、消化され、流用していると考えられる。戦後 70 年以上が過ぎ、その間に様々なジャンルの美術が生まれたことで、“現代美術”の定義が困難になってきているのは確かである²⁴。美術評論家アトキンズや暮沢剛巳は、“現代美術”そのものを定義づけるのではなく、“ポストモダニズム”美術についての言説を積み重ねることにより、“現代美術”を解き明かそうと試みてお

²³ 2015 年 11 月 21 日、名古屋で行った聞き取りによる。

²⁴ 広義には「20 世紀美術」、狭義には「第二次世界大戦以降の美術」を指す「現代美術」は、広狭二様の意味を合わせて「現代美術＝近代美術」と扱われてきた。しかし戦後も長くなり、21 世紀に入ると、戦後の前後もある程度区別をして捉えなければならないという方向へ向かっている[千葉成夫;「現代美術」『日本大百科全書(ニッポニカ)』(ジャパトロナレッジ)]。

り[アトキンズ 1993; 暮沢 2009]、美術界における”近代”と”現代”の境界を明確に示すことの困難さがうかがえる。

日本で厄介だったのは、contemporary を「コンテンポラリーアート」「現代美術」「現代アート」と混用していることである。「現代美術」と「現代アート」の用語の使い分けについて、過去の文献タイトルを確認したのが第2表である。ここに記した書籍以外に、美術館が刊行した展覧会図録には多数「現代美術」の語を冠したものがあるが、それらの場合は現在に至るまで「現代美術」の表記が一般的で「現代アート」が使用されるケースは少ないため表からははずした。

これらを時代で追っていくと、1995 年あたりで「現代美術」から「現代アート」へ移行したようにみえる。しかし以降にも、福岡アジア美術館学芸員の黒田[2009]、美術評論家の榎木[1998]、杉田[2008]、藤枝[1997]、キュレーターの難波[2012, 2015]らが「現代美術」を使用している。いっぽうで美術出版を専門としている美術出版社の書籍をみると、1968 年より現在まで数種の「現代美術(アート)」に関するものがあり、現代美術用語集のはじめから、『現代美術の用語:美術小事典』[1968]、『現代美術入門』[1986]、『現代芸術辞典』[1993]と「現代美術」の用語が使用されてきている。しかし 2009 年になると『現代アート事典』[2009]へと変化している。これらの変化から、日本国内で出版された現代美術関係の書籍は、1990 年代後半あたりから「現代美術」を「現代アート」へ代替させたようにもみえる。

また別の視点で出版物の著者、内容から確認すると、美術評論あるいは学術書では年代に関わらず「現代美術」の使用が多く、一般書あるいは入門書のようなもの、あるいは研究者ではなく美術の現場にいる主体が記したものは「現代アート」に移行しているようである。

語源からみると、「美術」が fine art の翻訳語、「アート」は art である。「アート」はときに「芸術」と翻訳されることもあり、芸術が美術と対応した場合には、芸術は演劇や音楽を含んだより広いジャンルを指している。また、日本語で見た場合の印象として、「美術」には伝統的な、また「アート」には軽い印象があるかもしれない。現代の日本では「アート」は視覚芸術を指すだけではなく、ネール・アートやキャンドル・アートなど多様に使用される単語になり、以前のように〈アート＝美術〉、〈アーティスト＝美術家〉とは置き換えられなくなった[フィルムアート社:2014]。上記は日本での状況であり、もちろん日本語の用語としての「現代美術」と「現代アート」の差異に悩むのは、これが日本語だからである。

いまいちど本論の対象であるインドネシア現代美術に戻ろう。実場で使用されるのは *seni kontemporer* (スニ・コンテンポレル) である。「現代」を意味する「コンテンポレル」は contemporary がインドネシア製英語に変化したものだが、「美術・アート」にあたる部分はインドネシア語 *seni* を使用している。こうした状況と、本論が対象とする美術界の主体の関わっている場にあるものが広義のアートではなく、「美術」のみを指すことが可能であると判断し、本論では以降、インドネシア現代美術をインドネシア語訳としては最も近いと思われる「現代美術」で記していくことにする。

第2表 「現代美術・アート」をタイトルに冠した書籍

出版年	書籍タイトル
1968	現代美術の用語:美術小事典
1977	現代美術の展開
1985	現代美術事典:アンフォルメルからニュー・ペインティングまで
1986	現代美術入門:国内コレクションで見られるゴヤからシュナーベルまで
1989	わかりたいあなたのための現代美術・入門
1993	現代芸術辞典:アールデコから新表現主義まで
1993	現代美術のキーワード
1994	現代美術の迷路
1995	現代アートの哲学
1998	現代アート入門ー「今」に出会う遊び
1999	現代アートバブル
2002	現代アート入門の入門
2002	現代美術を知るクリティカル・ワーズ
2005	現代美術は難しくない～豊かさの芸術から「場」の芸術へ
2008	現代アートナナメ読み
2008	現代アートビジネス
2008	その絵、いくら?～現代アートの相場がわかる～
2008	ナノ・ソートー現代美学あるいは現代美術で考察すること
2009	現代美術のキーワード 100
2009	現代アート辞典:モダンからコンテンポラリーまでー世界と日本の現代美術用語集
2009	現代アート超入門!
2010	現代アートを買おう!
2010	現代アート経済学
2011	「なぜ?」から始める現代アート
2012	現代美術キュレーターという仕事
2013	ニッポン現代アート
2014	現代アートの本当の見方
2014	現代アートの本当の学び方
2014	現代美術史事日本篇 1945-2014
2015	巨大化する現代アートビジネス
2015	現代美術キュレーター・ハンドブック
2015	”お金”から見る現代アート
2015	現代美術とは何か:20世紀美術をめぐる「対話」(中原祐介美術批評選集)※

注 1) 美術館開催の図録は含まない。

注 2) 2015 年出版の『現代美術とは何か:20 世紀美術をめぐる「対話」』は 1970 年代に美術評論家として活躍した中原祐介の評論選集のため、当時使用していた「現代美術」の用語を踏襲したと思われる。

第3表 美術用語のインドネシア語と意味

インドネシア語	意味	本論の使用語
スニ <i>seni</i>	芸術、アート	芸術
スニルパ <i>seni rupa</i>	視覚芸術、ビジュアルアート	美術
スニ・コンテンポレル <i>seni kontemporer</i>	現代アート、コンテンポラリーアート	現代美術
パサール・スニ <i>pasar seni</i>	アートマーケット	美術市場
スニ・モデラン <i>seni modern</i>	モダンアート	近代美術
スニ・トラディシ <i>seni tradisi</i>	トラディショナル・アート	伝統美術

[筆者作成]

ここまで、研究の対象となるインドネシア美術の用語の定義と概念について概観した。また本論で使用する用語も第3表、第4票でまとめた。次に確認しなければならないのが美術界で活動する主体である。美術界には作家、蒐集家が、そしてインフラには画廊、美術館、教育機関、オークションハウス、メディア、出版等々多岐にわたる主体が存在している。これらはすべて経済活動を基本に、美術の価値を形成するシステムとしての役割をもっている[辛 2008:57]。本論で「画家」「作家」または「美術家」と記す主体は、インドネシアでは様々な名称をもつ。その名称によって呼ぶ側の、また呼ばれる側の認識にも相違が見られる美術界の棲み分けについては第3章で詳述する。

アートインフラは文字どおり美術に関する基盤のことで、具体的には美術館、ギャラリーや美術品を競売するオークションハウス、国際展など美術活動が行われる様々な場を指す。美術の専門用語として定着しているアートインフラは、インドネシア美術界でも一般的に使用される語であるため、本論でもそのままアートインフラとして使用する。またアートインフラに含まれる「アートフェア」「ビエンナーレ」は、インドネシアでもそのまま使用されており、日本でもカタカナ表記で使用しているため、そのまま使用する。本論に登場する主体の名称については、論を進めながら随時説明を加えながら考察していくが、ここで簡単に美術界で活動する主な主体と、アートインフラについての概念図を示しておく(図2)。丸で囲んだものは美術活動を行う主体(ヒト)、四角で囲んだものはアートインフラ(組織、施設など)を示す。

第4表 インドネシア美術界に携わる主体とインフラ

	職種・名称	機能・役割
主体	美術家／作家／画家	美術を制作(生産)する
	キュレーター	美術を価値付けする・展覧会に携わる
	美術批評家／美術記者	美術を価値付けする・内容について研究し批評する・美術について記す
	蒐集家	美術を購入し、蒐集する
アート インフラ	教育機関	美術を教え、美術の主体を育成する
	画廊／アートのスペース	美術を展示し、売買する場所
	美術館／博物館	美術を蒐集し公に公開する文化的組織
	メディア	美術をメディア媒体で紹介し、批評し、宣伝する。主に新聞、雑誌。
	アートフェア	画廊が集まる美術の見本市
	ビエンナーレ トリエンナーレ	国内外の美術を紹介する文化的イベント(国際展)
	オークションハウス	美術を競売する会社
	アートマネジメント	作家のマネージャー的役割、および展覧会企画・運営する組織
	行政機関	作家、美術活動を支援する組織(政府)
	財団	作家、美術活動を支援する組織(公的機関・民間)

[筆者作成]

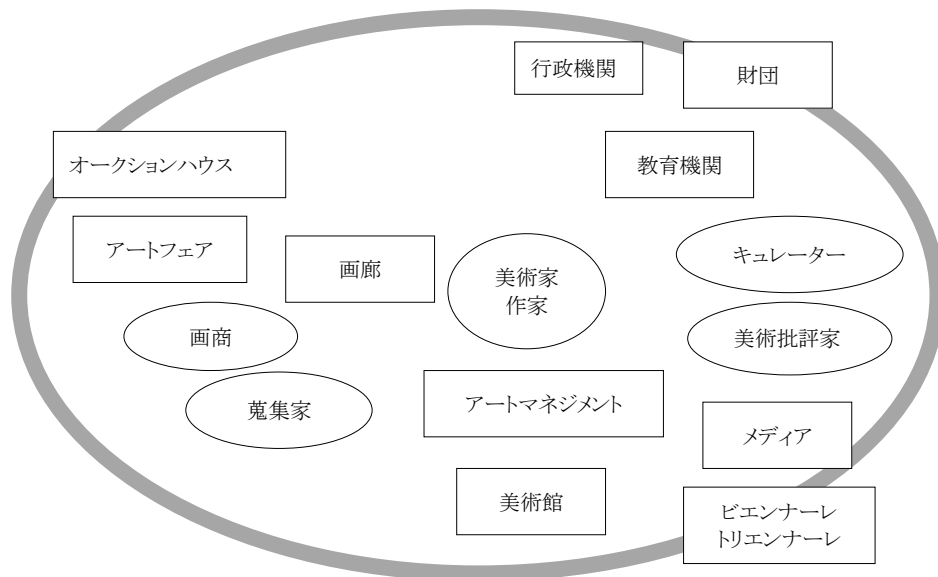


図2 美術界の概念図(○は主体、□はインフラ)[筆者作成]

5. 本論の構成

本論の構成を簡単に説明したい。

第1章「インドネシアとインドネシア美術史概説」では、インドネシア美術を考察するのに必要なインドネシアの歴史的、地理的、宗教的背景をみたのちに、一次資料であるインドネシア初の美術史に添って、先史時代から第二次世界大戦頃までの美術の歴史を記述する。とくに、近代美術の画期として重要な画家運動「プルサギ」について当時の政治的背景と併せて確認する。

第2章「近代から現代へ」では、近代美術と現代美術に焦点をあてる。オランダ植民地時代に生まれた西欧の教育を受けた画家の誕生から、モダニズムの享受、そして近代化を支えたアートインフラである教育機関の創立と発展について地域ごとの特徴を加えてみていく。現代美術が生まれる画期となった「新美術運動」と、その10年後にジョグジャカルタで設立された現代美術画廊チムティ、そこで活動をしたバンドンやジョグジャカルタの美術家や美術評論家を事例に、それぞれの時代の美術家の思想について示す。

第3章「美術の生産者」では、つくる主体に焦点をあてる。現代美術家の代表として、ハンディウィルマン・サプトラのライフヒストリーを記述することにより、美術市場には影響されない作家の制作欲、新たな創作への向上心という「感性」の問題についても考察する。

第4章「美術の消費者・享受者」では、美を消費・享受する主体を「買う主体」として、その代表である蒐集家を事例にする。美を愛でるために作品を購入する神聖な蒐集家と、作品を商品と見なし、投資の道具として購入しては転売する投資家など、買う主体にも様々な目的と役割があることを明らかにする。またインドネシア美術界を特徴的に示す従来の蒐集家「シニア・コレクター」と、現代美術の市場ブーム以降に現れた「アート・ラバー」の聞き取りから、美を蒐集する主体の「感性」に接近することを試みる。

第5章「美術の運営者・支援者」では、インドネシア特有ともいえる「アートマネジメント」を行う主体について記述する。1960年代に欧米で生まれた文化政策である「アートマネジメント」が、政府の美術支援が皆無といえるインドネシアで、どのように実践されているのかを「ヘリ・ペマッド・アートマネジメント」の事例から描き、アートマネジメントの可能性を示す。

第6章「ワイルドな場に生まれたインドネシア現代美術」では、第3章から第5章でみてきた多様な主体と、アートインフラの状況から、インドネシア現代美術の独自性、現代美術と社会との関係を明らかにし、近年、美術界で注目されている「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の立場から、社会における現代美術の役割について考察する。

第1章 インドネシアとインドネシア美術史概説

1. インドネシア概要



図3 インドネシア全土

(1) 地理

インドネシア共和国は赤道を挟んで東西 5200 キロ、南北 1900 キロに広がる島嶼国家で、人口 2 億 2000 万人、世界4位の大国である。赤道を挟んで 1 万 9000 ある島々には、200 以上の文化および言語グループが存在している[Vickers 2005:1]。地理的には、スマトラ、ジャワ、カリマンタン（ボルネオ島のインドネシア領）、スラウェシを中心とする「大スンダ列島」、ジャワの東に位置する「小スンダ列島（ヌサトゥンガラ）」、スラウェシの東に位置する「モルッカ諸島（マルク）」、そしてニューギニア島の西半分「イリアンジャヤ」という4地域に分けることができる[井上・山下 1983:48]。この広大な国土が、首都ジャカルタ、ジョグジャカルタ特別区を含めた34の州に分かれているのだが、人口分布には偏りがあり、最も人口が多いジャワ島には、1億人が暮らしている。首都ジャカルタ以外に人口 100 万人を超える地方都市はたった6つである[佐藤 2011:47-50]。それらの都市とは、ジャワ島のバンドン（西部ジャワ州都）、スマラン（中部ジャワ州都）、スラバヤ（東部ジャワ州都）、スマトラ島のメダン（北部スマトラ州都）、パレンバン（南スマトラ州都）、およびスラウェシ島のマカサル（南スラウェシ州都）である。第5表に挙げたバリ州、ジョグジャカルタ特別区も人口 100 万人を超しているが、行政区で見ればバリは州（プロピンシ：*propinsi*）、ジョグジャカルタは特別区（ダエラ・イスティメワ：*daerah istimewa*）で、市（コタ：*kota*）ではない。

第5表はジャカルタ、バリ州、ジョグジャカルタ特別区、および地方都市の面積と人口を記したものである。ジャカルタ、スラバヤ、バンドン、ジョグジャカルタはジャワ島に位置しており、首都を有することもある。この島が国の政治・経済の中心であることがわかる。ジャカルタは国際的にもメロ

ポリタンと称されるインドネシアの発展を象徴する都会であり、政治、経済の中心である。スラバヤは華人の多い商業の町、バンドンはオランダ植民地時代にオランダ人官僚達の避暑地として利用されたため、コロニアル建築の残る西洋的な町、ジョグジャカルタは現役の王(スルタン:*Sultan*)が統治する古都で学生の町という各都市のステレオタイプなイメージは国民周知のものである²⁵。

上述のように、広大な国土ではあるが、人口が集中している都市はわずかであり、経済的、文化的活動が活発に行われている地域は多くはない。ある程度の大きさの都市であっても、ほんの少し車で中心地から離れれば、舗装されていない道が続く村(カンブン:*kampung*)へ出る。このような国の中で、美術活動が行われている場合は経済・文化活動と同様、限定された地域だといえる。本論が対象とする美術活動が行われている地域については後述するが、たとえば美術学部を配した公立大学の数、美術家の数、画廊の数などをみていくと、それら美術関係の主体や施設が集中しているのは、ジャカルタ、ジョグジャカルタ、スラバヤ、バンドンである。ここでは都市の大きさと美術活動が行われる場は同じだと指摘するにとどめる。

第5表 インドネシアにおける地方都市の面積と人口

都市	面積(km ²)	人口(人)
ジャカルタ首都特別区	590	9,607,787
バリ(バリ州)	5561	3,890,757
ジョグジャカルタ特別区	3169	3,457,491
スラバヤ(東ジャワ州都)	274	2,765,487
バンドン(西ジャワ州都)	168	2,420,146
メダン(北スマトラ州都)	265	2,097,610
パレンバン(南スマトラ州都)	400	1,438,000
マカサー(南スラウェシ州都)	176	1,338,663
スマラン(中部ジャワ州都)	947	944,877*

注)Badan Pusat Statistik Provinsi Jawa Tengah(中部ジャワ州統計局)[2011]によればスマランの人口は2010年に944,877人で100万人を超えてはいないが、[佐藤 2011:47-50]に従い、100万人を超える地方都市として数えた。

資料) Badan Pusat Statistik Indonesia(インドネシア中央統計庁)[2010]、Badan Pusat Statistik Provinsi Jawa Timur(東ジャワ州統計局)[2010]、Badan Pusat Statistik Kota Bandung(バンドン市統計局)[2011]、Badan Pusat Statistik Kota Medan(メダン市統計局)[2010]、Badan Pusat Statistik Provinsi Jawa Tengah(中部ジャワ州統計局)[2011]、Badan Pusat Statistik Provinsi Sumatera Utara(北スマトラ州統計局)[2008]、Badan Pusat Statistik Daerah Kota Palembang(パレンバン市統計局)[2010]、Badan Pusat Statistik Provinsi Sulawesi Selatan(南スラウェシ州統計局)[2010]。

²⁵ 都市のステレオタイプで使われるのは、その他にバリがある。バリは世界的にも有名な観光の島だが、国内でもそのイメージが強く、その印象は沖縄に近いといえる。国内ではジョグジャカルタとバリが観光地として人気があるのは近代化したインドネシアにあっても、いまなお伝統を色濃く残している点、また物価が安い点が挙げられる。

(2) 民族・宗教



図4 インドネシア国章ガルダ・パンチャシラ

「インドネシア」という名称はもともと学術上の名称として、この周辺を総称するため19世紀頃から使われていた用語である。これが独立前の民族活動家の間で、オランダ領東インドという名称に代わって、自分たちの国名を意味するものとして使われ始めた。そして1928年に「青年の誓い(スンパ・プムダ:*Sumpah Pemuda*)」²⁶と称される「一つの祖国インドネシア、一つの民族インドネシア、一つの言語インドネシア語」を採択する誓いが採択された頃より、国名として定着し始めた[倉沢2013:184]。日本軍降伏直後の1945年8月17日に独立を宣言したインドネシアは、これを認めないオランダの反撃にあい、その後オランダとの独立戦争を経て、国際的に承認されて独立を勝ち取ったのは1949年のことだった。そして翌1950年に統一国家としての体制が定まる。ここでようやく、ひとつの国民としての「インドネシア人(バンサ・インドネシア=*bangsa Indonesia*)」が現実のものとなったのである。

インドネシア共和国は、民族、宗教、言語、歴史、文化のすべての面で多様である。「たまたまオランダが植民地として征服した、バックグラウンドを異にする広大な地域が一つの領域として国家を形成することになった」[倉沢2013:184]インドネシアを、一つの共和国としてまとめるためには、共同体で共有する一つの国家としてのイメージを形成しなければならなかった。つまり、文化伝統の異なる諸民族をひとつのネーションとしてどのように位置づけていくかが課題となったのである[鏡味2000:17]。上記の課題解決のために初代大統領スカルノが発表したインドネシア建国五原則「パンチャシラ(*pancasila*)」²⁷は、神への信仰、人道主義、民族主義、民主主義、社会的公正

²⁶ 「青年の誓い(*Sumpah Pemuda*)」は1928年10月28日にインドネシアの青年民主主義者が開催した第2回インドネシア青年会議で採択された誓いのこと。原文は以下のとおり。

Pertama :Kami poetera dan poeteri Indonesia, mengakoe bertoempah darah jang satoe, tanah air Indonesia. Kedoea: Kami poetera dan poeteri Indonesia, mengakoe berbangsa jang satoe, bangsa Indonesia. Ketiga: Kami poetera dan poeteri Indonesia, mendjoendjoeng bahasa persatoean, bahasa Indonesia.

²⁷ 原語の五原則は次のとおり。Ketuhanan Yang Maha Esa, Kemanusiaan Yang Adil dan Beradab, Persatuan Indonesia, Kerakyatan Yang Dipimpin oleh Hikmat Kebijaksanaan, Dalam Permusyawaratan dan Perwakilan, Keadilan Sosial bagi seluruh Rakyat Indonesia.

をうたっている。国章であるガルダ・パンチャシラ(図4)は五原則を象徴するそれぞれのマークを胸に配し、脚では「多様性のなかの統一」を意味する「ビネカ・トゥンガル・イカ(*Bhinneka Tunggal Ika*)」の語が書かれたリボンを掴んでいる。これは建国当時、「人口1億 4000 万人、300 あまりの民族集団と約 250 の言語に分かれ、人の住む 3000 あまりの島嶼からなるものを一つにまとめて、一つの国、一つの民族、一つの言語づくりを志向」することから表現されたものである[倉田・崎山 1983:82]。建国五原則「パンチャシラ」に代表されるナショナリズム高揚の手段のひとつとして、初代大統領は美術作品を利用した。彼はインドネシア最初の偉大なる蒐集家ともいわれ、大統領在任中に、民族統一を象徴する絵画、彫刻、工芸品を数多く蒐集し、各地にある大統領宮殿(イスタナ:*Istana*)に所蔵した。

インドネシアは、人口の半数を超える主要民族がいない点で、典型的な多民族国家といえる。戦前のオランダ植民地の境界線をほぼそのまま国境として引き継いでいるため、領土や住民のまとまりという点では歴史は浅い。これは言い換えればインドネシア国民としてのまとまりが、一般民衆にとっては日常的にあまり意識されない状況から出発したともいえる。さらに植民地になる以前、地域ごとに信奉されたきた宗教も異なり、宗教的なアイデンティティがしばしば国民意識や民族意識と交錯するかたちで表明される[鏡味 2000:10]。こうした背景から、インドネシア国民に「あなたは何人ですか」と聞いたとき、「ジャワ人です」「スダ人です」など、地域を冠したアイデンティティを使用するインドネシア人がまだ多くいるのは、こうした歴史的背景があるからである。また、インドネシアの小学校教育では各地域で地方語の学科が組まれており、共通語のインドネシア語以外に、バリ語、ジャワ語、スダ語などの地域語を学ぶ。こうしたことから、インドネシア国民という意識以外に、それぞれの民族意識が根強く残っていることは想像できる²⁸。

「インドネシア人(バンサ・インドネシア)」の概念と併せて、「民族」に相当する「スク・バンサ(*suku*

²⁸ 地方語(バハサ・ダエラ:*bahasa daerah*)とインドネシア語がどの程度異なるものかを簡単に説明したい。これは日本語の方言よりもはるかに大きな相違がある。たとえば数字の「1」はインドネシア語では「サトゥ:*satu*」だがバリ語では「ブシッ:*besik*」となる。バリにはインド由来の階層が残っており、平民は貴族階層に対して尊敬語を使用する。その場合、数字の「1」にも尊敬語を使用しなければならないため「シキ:*siki*」となる。また、スダ語では「ヒジ:*hiji*」である。数字の「1」の例からも、民族が異なる場合に、いかにコミュニケーションが困難か、想像ができると思う。

筆者は 1994 年から 1999 年までをバリ島で、1999 年から 2010 年までをジョグジャカルタで過ごした。バリ島では中央部の村にある木彫り工房で研修をしていたため、同じ場で木彫りをしている青年達はすべて日常会話にはバリ語を使っていた。彼らにとってはバリ語が母国語(母島語)であり、感情の繊細なニュアンスを伝えるときには、バリ語でしか伝えられないようだった。筆者の木彫りの師匠には農夫の父親がいるが、国営放送のニュースをインドネシア語で聞いていると、インドネシア語がわからず、筆者にたずねてくることもある。これは一例だが、とくに多民族の少ないバリの農村部では、日常においてインドネシア語を使うことはほとんどないで行ってもよい。逆にジョグジャカルタの場合、前述したように教育の町といわれ大学数も多く、各地域から学生が集まっている。そのため、共通語を使用せざるを得ないので、市場などではインドネシア語も比較的聞くことがある。しかし、ジャワ島の場合は、ジョグジャカルタを含め、かなり広範囲にジャワ語を使用するため、バリ同様にジャワ人だけが集まっていると、共通語よりはジャワ語を使用する頻度が高い。こうした状況を筆者はバンドンでも体験した。バンドンは西ジャワでスダ語を使用するので、同じジャワ人であっても、中部ジャワでジャワ語を使用している人には、理解できない地方語ということになる。

bangsa) = 大きなバンサ(ネーション)の部分としての集団」という語も 1950 年代刊行のインドネシア語辞典には掲載されている。しかし「スク・バンサ」には「土着民族」という意味もあるため、当時インドネシアにいた中国系、インド系、アラブ系の住民はその枠からこぼれ落ちることになった[加藤 1990:232-235]。ここでいう「土着民族」とは、インドネシア原住民を指すのだが、これには「プリブミ(*pribumi*)」という語も使われる。以後、スハルトの時代にはスハルトのファミリービジネスのパートナーとしてインドネシア経済を動かした華人系インドネシア人は、ときにインドネシア国民の羨望の的となり、抑圧を受ける時代もあった。原住民である「プリブミ」が、外来の華人に対して蔑視あるいは差別語として「オラン・チナ(*orang Cina* = 中国人)」という名称が使われてきたインドネシアにおける華人のアイデンティティに変化が見られたのは 2000 年の人口センサスである。かつて人口センサス調査では、出身民族、つまり「スク・バンサ(民族)」について記す項目はなかったが、新たに盛り込まれるようになり、1950 年代には「土着民族であるスク・バンサ」の意味によってこぼれ落ちてしまった中国系、アラブ系のインドネシア人も、「華人(ティオンファ = *Tionghoa*)」「アラブ人(*Arab*)」として多くの土着民族名と並び、ここではじめて華人系やアラブ系の住民もインドネシア人を構成する民族として認知されたことを示した[鏡味 2000:20]。

しかし、今日の華人の立ち位置が確立されるまでには悲しい歴史があった。まずはインドネシアにおける華人の立ち位置を象徴的に示す現地語呼称の変遷をみてみよう。19 世紀以前、中国や華人を指す語としてはマレー語の「チナ(*Cina*)」だった。しかしその後、華人たちに目覚めた自意識により、「中国」「中華」の福建語読みである「ティオンコック(*Tiongkok*)」「ティオンファ(*Tionghoa*)」が積極的に用いられるようになった[津田 2000:123]。しかし 1920 年代、スハルト政権下では、「土着民族 = 貧困、華人系 = 裕福」という構図がステレオタイプに語られ、従来の「チナ」という呼称がネガティブに使われるようになった。この背景として見逃せないのが経済格差の問題だろう。1950 年代後半、経済のインドネシア化が叫ばれる中、彼らは土着民族に寄生する外部集団として語られた[津田 2000:125]。ときに彼らは土着民族(プリブミ)の政府に対する不満や批判を、巧みに華人へ向けさせ、自らが敵になることを避けてきた。しかしスハルト政権は終わり、スハルト政権時に経済を仕切ってきた華人たちも子供世代と代替わりをした。そしてプリブミもスハルト政権を知らない世代へと移り、いまでは華人系インドネシア人が積極的に顔を見せ、自分たちのアイデンティティを堂々と語るようになった。津田は現代の華人の意識を以下のように記している。

今やインドネシアでは、長らく公共の場で顕示することが禁じられてきた「華人らしさ」や「華人文化」と、誰もが比較的自由に享受できる空気が全国的に広がっている[津田 2000:132]。

アジア経済研究所の佐藤百合は、2000 年以降に「表舞台に出てきたブルジョアジー」として華人企業家を挙げ、彼らの中から「積極的に財界活動にかかわる者が出来てきたのは、創業者世代が

引退し、外国で教育を受けた第二世代に代替わりしつつあることも一つの要因であろう」と記している[佐藤 2011:194]。この第二世代こそが、2007 年頃の現代美術ブームで美術界に参入してきた若手富裕層の蒐集家たちである。華人の美術界への参入については、第4章第2節で詳述するが、彼らが生まれた背景には上記のような時代の流れがあったことをここで抑えておきたい。

次にインドネシアの宗教の状況を概観してみよう。多民族国家インドネシアにおいて、宗教統一は容易ではなかった。独立前には、様々な王国によって地域ごとに統一されていた国土では、さまざまな民族、さまざまな信仰・宗教が受け入れられてきた。インドネシア語で宗教を意味する「アガマ(*agama*)」が示すのは、イスラーム、キリスト教(プロテスタント)、カトリック、ヒンドゥー教、仏教の五つ、場合によってはこれに儒教を加えて六つの教派を指す。インドネシア国民は基本的にこれら公認宗教のいずれかの信徒であるとされ、その旨が身分証明書に記載されている[内堀 1983:117]。

2010 年中央統計庁のセンサスでは、インドネシア国民の宗教はイスラーム 87.2%、プロテスタント 7.0%、カトリック 2.9%、ヒンドゥー教 1.7%、仏教 0.7%、儒教 0.1%、その他 0.1%である。大多数が信仰しているイスラーム教は国教ではなく、憲法第28E 条で宗教の自由が保障されている[小林 2012:157]。数的にはイスラームが優位であるが、統一国家インドネシアを構成する諸民族の多様性、個々の民族内部に見られる階級あるいは階層的な社会的分化があるため、いわゆるイスラーム国家とは異なる性格をもっている。そのため、イスラームと言ったときにも、インドネシアのどこのイスラームであるかを明確にしなければ論じられない²⁹。

上記のようなインドネシアにおける宗教の多様性に影響を与えているものとして、インド文明とヒンドゥー教的宇宙論に影響を受けたジャワ文化、とくに宮廷を中心とする伝統からの発展を挙げることができる。あるいはバリ島民が信仰するバリ・ヒンドゥー教における儀礼とその世界観、山間地住民によって守られているインドネシアの文化的古層を体現した民族宗教などもある。「バリ絵画」と呼ばれる絵画様式とバリにおけるバリ・ヒンドゥー教独自の美術観については本章第2節第2項でも触れるが、ジャワ、スダ、スマトラ、バタックなど、居住地域や民族によって多様な区分があるインドネシアにおいて、バリだけが「バリ絵画」というように地域名を冠した絵画ジャンルを確立した要因には、上記のような独自の宗教的背景もあると思われる。

これらをまとめると、インドネシアの宗教は歴史的に重層的な構造をもっているといえる。最下層にあるのが土着の精霊信仰、それに被さるようにヒンドゥー教、イスラーム教がインドネシアの宗教形成に参画した[内堀 1983:122]。これらは現代の社会・文化的文脈のなかに生きている宗教であり、

²⁹ 筆者がジョグジャカルタ芸術院に留学していたとき、同期には多くのイスラーム教徒がいた。彼らの中にも異なる宗派があったため、断食月を開始する日が1日ずれているということもあった。筆者は本論で記したすべての宗教の信者を友人としてもっているが、多様性を認めるインドネシアでは異教徒に対しても比較的理解があると感じられる。しかし一方で、断食月に経営している飲食店が襲撃されるなどの事件もあり、宗教問題は地域によって温度差があるといえる。

この多様性こそがインドネシアの宗教の大きな特徴であるといえよう。そしてこうした多様性が、インドネシア美術にも多少なりとも影響し、インドネシア特有の美術を生み出しているといえる。

(3)政治・経済

1949年12月ハーグ円卓協定の締結によって、オランダからインドネシアに主権の委譲が行われた。共和国として独立したインドネシアは、初代スカルノ(Soekarno)大統領、副大統領ハッタ(Hatta)による統治を始めた。初期においては議会制民主主義体制が維持されていたが、1950年代後半に議会は解散、大統領権限強化の変革が断行された。その後は共産主義、宗教、民主主義という三勢力のバランスの上に立った「ナサコム(NASAKOM)」という体制が築かれた³⁰。こうしたことからナショナリズムが強まり、植民地時代に保証されていたオランダの経済権益を否定、企業を国有化する措置がとられる中、欧米諸国との関係は悪化していった。経済開発は遅れ、住民は物資不足とインフレによる政治への不満を募らせていく。そのような状況の中、1965年9月30日に兵士グループによるクーデターが起こった³¹。これを粉砕したのが第二代大統領となるスハルト(Soeharto)総軍である。このクーデターを期にスカルノは大統領の座を追われ、共産党も壊滅した[倉沢 2013: 186]。

クーデターを鎮静させたスハルトは、1966年3月11日にスカルノより大統領権限を委譲され、ここからスハルトの新秩序体制が始まった。スハルトはその後1968年、73年、78年、83年、88年、93年、98年と大統領に選出され長期政権を維持してゆく。しかし、強力な中央集権体制で行われたスハルトの改革は、結果、自らの子世代や側近の企業のみにもその恩恵を与えることとなり、「KKN(汚職・癒着・縁故主義)」³²と批判されるようになっていった。この時期、美術界でも政府批判の運動が起こった。政府に対する批判、民衆の声を代弁する美術作品については第2章第2節で詳述する。

徐々にスハルト政権への批判が強まる中、1998年3月スハルト七選目となる大統領選後に国民の怒りは頂点に達し、各地で起こった学生デモが治安部隊と衝突した³³。スハルト批判の背景には、不透明な選挙方法、金銭を使ったキャンペーンなどがあった。投票会場での不正などがないように行われるべき選挙が、各地で秘密裏に行われてスハルトが再選したために、国民が怒りをおさえられなくなったのだった³⁴。この時期、ジャカルタのトリサクティ大学で行われたデモで学生が射殺さ

³⁰ ナショナリズム、宗教(イスラーム)、共産主義(コミュニズム)を意味するインドネシア語、*Nasionalisme*, *Agama*, *Komunisme* からそれぞれ *Nas*, *A*, *Kom* をとって作った造語[白石 1997:94]。

³¹ インドネシア語で「*G.30.S (Gerakan 30 September)/PKI*(共産党)」と呼ばれる、インドネシア史で最も大きなクーデターだといわれている。

³² 原語では *Korupsi*, *Kolusi*, *Nepotisme*。

³³ 当時筆者はバリにおり、社会的な緊張感を身近で感じることはほとんどなかった。しかし展覧会鑑賞のためにジョグジャカルタへ行ったとき、学生やベチャ(三輪車の人力車)引きらがスハルト退陣を求めるデモをしている様子を見て、はじめてニュースで見聞きたことを実感したのを記憶している。

³⁴ 筆者は1999年の大統領選の際、投票用カードを届けられたことがある。そこには筆者の氏名と、出身地アチェ

れ大きな事件となった。これを引き金に暴動が多発し、ついに5月21日、スハルトは当時の副大統領 B.J.ハビビに大統領職を譲って自任をした。この後、十数年の間にユスフ・ハビビ (Bacharuddin Jusuf Habibie) (1998年5月～1999年10月)、アブドゥルラフマン・ワヒド (Abdurrahman Wahid) (1999年10月～2001年7月)、初代大統領スカルノの次女メガワティ・スカルノプトゥリ (Megawati Setiawati Sukarnoputri) (2001年7月～2004年10月)、スシロ・バンバン・ユドノ (Susilo Bambang Yudhoyono) (2004年10月～2009年10月)と、後継の大統領はほぼ一期(5年)ごとに変わってきた。そして2014年10月にはジャカルタ市長だった庶民派といわれる第七代大統領ジョコ・ウィドド (Ir.H.Joko Widodo)が選出され、現在に至っている。

建国70年を経たインドネシア共和国を経済史から見てみよう。1949年に独立国家として国際的に承認されたインドネシア共和国は当時、経済面での植民地支配払拭が大きな課題であった。1958年、反オランダ機運の高まりを背景に、政府はオランダ企業の国有化を始めた。ここで国営企業が基幹部門の一翼を担う現在の経済構造の基本が形成され、国内の資本が経済の主役となった。これがインドネシア経済の最初の画期だといわれている。経済的に独立は果たしたものの、経済運営はうまくはいかなかった。初代大統領スカルノは生産・流通活動への国家統制を強化したが、国営企業の生産が落ち、それに伴い輸出も低下したため、経済は破綻に向かっていった。

その後1966年に発足したスハルト政権は、「開発(プンバングナン=*pembangunan*)」をスローガンに、外国資本に門戸を解放して西側諸国から援助をとりつけ、食糧の増産、人口増加の抑制、工業化、社会開発を推進した。これがインドネシア経済史における第二の画期である。その結果、年平均7%の経済成長が30年にわたって持続した。その後はアジア通貨危機を引き金に、民主化運動が起こり、1998年にスハルト政権は終焉を迎える。ここが第三の画期だといわれる。スハルト政権が終わり、それまでの経済制度が大きく改編されていったことにより、スハルト時代と比較して、生産や輸出における工業の比重が下がり、農業・鉱業の比重が上がってきた。そして2007年以降は、年平均6%の経済成長を維持している[白石 2013:254-257]。

こうした経済の動きは、前述した多様な民族構成とも大きく関わっている。1950年代には土着民族を意味していた「民族(スク・バンサ)」をもつ人々、たとえばジャワ人、スマトラ人、バタク人といった民族集団は、それぞれ国内の特定地域を本拠地とし、そこはその民族が住民の大半を占め、農林水産業を基本生業とする生活を送ってきた。いっぽうで華人やアラブ系の渡来住民の多くは都市部に居住し、商業に携わってきた。こうした民族棲み分けの状況も、近代化による社会変化の中で、大きく変わりつつある[鏡味 2000:21]。かつて「新興国」と呼ばれたASEAN諸国は、アジア通貨

(Aceh)と記されていた。当然であるが、日本国籍をもつ筆者には投票権はない。それなのになぜ投票用カードが与えられたのか。知人から聞いた話だが、これは不正に票を集める方法として一般的なものだという。外国人に投票用カードを作成しておけば、その人数分の投票登録がされる。しかし外国人が投票にいくわけではない。その人数分を支持する(あるいは指示された)党、あるいは候補者に使うわけである。ちなみに筆者は、不正に票が使われることを許容できず、当日は投票会場に行き、複数を記し、意図的に無効票を作って投票した。

危機後に先進国の景気回復が遅れる中で V 字に景気回復し、経済の牽引役が日・米・欧の三極構造ではなく、日中・米・欧あるいは、アジア・米・欧の新しい三極構造になった。アジア新興国の富裕層は、日本と変わらない製品やサービスを消費する担い手であり、スターバックスでお茶を楽しみ、インターネットで余暇時間を過ごすなど、そのライフスタイルはすでに先進国化している。インドネシアにおいても、現代美術を鑑賞し、購入する蒐集家の層は、まさにこの新興の富裕層であり、「コンピューターや携帯を通じてモノを買う“超現代的な人たち”」[大泉 2011:10-22]なのである。インドネシア経済史の流れの中で、昨今頭角を現してきた華人系の富裕層こそが、インドネシア現代美術を鑑賞し、蒐集し、支援する重要なキーパーソンであることは、第4章で詳述していく。

2. インドネシア美術史概説

第1節では本論を進めるにあたって必要最小限のインドネシアの概要を記した。多民族国家インドネシアの多様な宗教、長く続いたオランダ植民地時代と、独立後のスハルト長期政権といった背景は、多面的にインドネシアの美術形成にも影響を与えている。かつてはそれぞれの地域が異なる王によって統治され、異なる言語で暮らしてきた民族が、独立によって一つの国となったのである。この広大な国で多様な民族がつくりだした美術について、遡って概観してみたい。

そこで本節では、序章で詳述した、『インドネシア美術史』を一次資料として使用し、インドネシアにおける美術の概念を確認していきたい。全 252 頁におよぶ『インドネシア美術史』は4章で構成されている。すなわち第1章「先史時代」、第2章「インドネシアの古典期美術」、第3章「インドネシア美術－イスラーム」、そして第4章「新美術の地位」である(第6表)。本論を進めて行くにあたり、第1～3章までの内容を深く検討する必要はあまりないと考え、美術史概要としては、先史時代から1930年頃までを概観し、それ以降については次章で詳述していくこととする。

第6表 『インドネシア美術史』構成

章	節
第1章 先史時代 <i>Pra Sejarah</i>	A. 絵／装飾美術 <i>Seni Lukis / Seni Hias</i>
	B. 巨石建造物 <i>Bangunan Megalitik</i>
	C. 彫刻／石像 <i>Seni Patung / Arca</i>
	D. 工芸 <i>Seni Kriya</i>
第2章 インドネシア古典期美術 <i>Seni Rupa Zaman Klasik di Indonesia</i>	A. 碑文／銘 <i>Pertulisan / Prasasti</i>
	B. 建築 <i>Arsitektur</i>
	C. 石像 <i>Seni Arca</i>
	D. レリーフ／チャンディ装飾 <i>Relief dan Seni Hias candi</i>
	E. 工芸 <i>Seni Kriya</i>
第3章 イスラーム インドネシア美術 <i>Seni Rupa Indonesia-Islam</i>	A. 建造物 <i>Seni Bangunan</i>
	B. イスラームのカリグラフィ <i>Seni Kaligrafi Islam</i>
	C. 工芸 <i>Seni Kriya</i>
第4章 新美術の地位 <i>Kedudukan Seni Rupa Baru</i>	A. インドネシア現代美術開拓期 <i>Masa Perintis Seni Rupa Kontemporer Indonesia</i>
	B. ヒンディア・モレック絵画期 <i>Periode Seni Lukis Hindia Molek</i>
	C. 「プルサギ」設立 <i>Berdirinya "PERSAGI"</i>
	D. 日本軍政期のインドネシア絵画(1942～1945) <i>Seni Lukis Indonesia Pada Zaman Pendudukan Jepang, 1942-1945</i>
	E. サンガール設立期(1945～1950) <i>Periode Pendidikan Sanggar-Aanggar Antara Tahun 1945-1950</i>
	F. 1950年以降の調査からみるインドネシア近代美術の発展 <i>Perkembangan Seni Rupa Modern di Indonesia dari Pengamatan Sesudah 1950</i>
	G. インドネシアの新彫刻 <i>Seni Patung Baru Indonesia</i>

[筆者作成]

(1) 先史時代

先史時代の美術は「絵・装飾美術」「巨石建造物」「彫刻・石像」「工芸」に分類される。ここでいう絵とは洞穴壁画に代表されるもので、その図案には、網目模様、縞模様、曲線の模様、円、点、卍模様、S字模様などが使用されていた。インドネシア装飾美術の中で、これらの幾何学模様は最も種類が豊富で、頻用されており、それぞれの形態には社会的、地理的、宗教的な意味を含んでいたと考えられる。装飾美術としては、青銅製器、ナイフ、ペンダント、指輪、腕輪などが挙げられる。この時代、すでに鉄器も生産されていたが、鉄器は実用具として使用されたため、一般的にその表面に装飾は見られない。またイリアンジャヤでは、仮面模様のある土器も発見されている[Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah 1979:9-10-14]³⁵。

「巨石建造物」とは、インドネシア全土でみられる祖霊崇拝と関わる石棺や寝棺、また巨石を使用した宗教的機能をもつ建造物のことである。「彫刻／石像」の代表的なものは祖先像といわれる写真2のようなものがある。この時代の石像には、人物以外にも象、水牛、猿、虎などを模したものが発見されている。装飾の図案として使われた動物には、爬虫類、鹿、虎、象、蛙、亀、魚、犬、豚、水牛、鳥などがある。中でも祖先、族長、社会的権力者の靈魂の化身と信じられた爬虫類はとくに頻用されている。そのほかには、椰子の木、農作物、蔓草など身近な植物も図案化された。図案の中でも動物、月、太陽は祖先に由来するものであるとともに、生命の源と見なされていた[PPPKD 1979:18-20]。



写真2 中部スラウェシ島の洞窟画と石像(原本の写真が不明瞭だったため別の写真を使用)

現在の美術界においても、「純粋美術(ファインアート)」と「工芸(クラフト)」の境界についての議論は明確な回答を得られないまま、ときおり繰り返されるが、1979年刊行の『インドネシア美術史』では、どのように「工芸」を定義づけられているかみてみよう。以下は「工芸」に関する記述である。

³⁵ 以降、地域文化調査記録プロジェクト編(proyek penelitian dan pencatatan kebudayaan Daerah)の『インドネシア美術史』については、インドネシア語の頭文字をとり、PPPKD1979と略す。

歴史の中で芸術は、物質・精神の両面で重要な役割を果たしてきた。それは芸術が、おのずと精神の輝きを表しているからである。美とは、他の感情から離れ、それ自体で完結しているものである。人間にとって芸術は、本質的な要素を形成する日常生活を反映しており、信仰を含む生活様式に値するものでもある。工芸芸術が生命の輝きをもち美しいのは、権力による規制から解放されていることによる。権力者の意向により強要された芸術は、硬さがあり美を感じるができない[PPPKD 1979:26]。

「工芸」の節では、日常的機能をもつ石器、楯、土器、斧など、また宗教的機能のあるものとしては、儀礼用具としての像、祭壇、鐘を含み、斧、土器、青銅器が挙げられている。当時の研究者や美術の実践者は、〈工芸＝日常の反映〉であり、権力者に強要された創作物ではないから美しいと解説している。「権力による規制」という状況は、石器時代を解説しながらも、実は1970年代後半の時代を重ね合わせての、編纂者の静かな主張だったのではないかとも思える。また工芸品と芸術品が状況により、その境界を行き来する性格をもっていることを、以下のように記している。

工芸の意味を限定するのは困難である。日常用具が使われなくなると、その数も減少し、貴重品化し、儀礼用具と単なる日常用具との境界が曖昧になる。技術の進歩が機能性の高い用具を生み出し、生産されなくなった用具は希少価値が上がり、祖先の遺産とみなされ、その結果ある種の力をもつようになる[PPPKD 1979:26]。

先史時代の末期、インドネシアにはすでに巨石建造物が作られ、金属工芸やバティック、農耕用具も生産されていた。紀元後の数世紀間には、ペルシャ、中国、インドネシアなどと関係を結び、なかでもインドの影響を受け、インドネシアの民族は王国制度に順応し、5世紀頃にはインド文化と同化していたことが明らかになっている。

「インドネシア美術古典期」と呼ばれる、インド文化、ヒンドゥー教、そして仏教と仏教美術が伝来し、インドネシア東部を除くほぼ全土に広まった5～15世紀には、王国による碑文が制作されるようになった。石や青銅を用いた碑文に当初使用されたのはサンスクリット語だったが、その後は古代ムラユ語、古代ジャワ文字などが使用されるようになった。ここで興味深いのは、碑文に使用された文字について、「代々のサンジャヤ王家の碑文の中でも、ラクシ・カユワングの碑文が最も美しく、当時の美意識や技術が優れていたことがわかる」[PPPKD 1979:35]という記述である。そして「石や金属に刻まれた文字は、小槌とノミを使用する技術の面からみても、“印刷芸術(*seni grafik*)”に分類することが可能である」[PPPKD 1979:35]とも説明している。インドネシアでは、後述するが「カリグラフィ」と呼ばれる装飾文字がとくにイスラーム教徒の間で好まれる傾向にあるが、『インドネシア美

術史』が編纂された 1970 年代には、碑文の文字に対しても美的要素を見いだしていたことがこの記述からうかがえる。

先史時代の美術として巨石建造物の分類があったが、古典期になるとそれはより狭義に建築として分類されている。建築はまた「非宗教的(一般的)建築」と「神聖な建築」に分けて記述されている。多くの頁を割いて記述があるのは「神聖な建築」としてのチャンディ(*candi*)である。インドネシアには多くのチャンディが現存しており、いまなお水田からチャンディの跡が発見されるほどに多くの建造物があった。現存のチャンディとしては世界遺産に登録された次のふたつがある。すなわち中部ジャワにある仏教遺跡のチャンディ・ボロブドゥール、ジョグジャカルタ東部のヒンドゥー寺院群プランバナンである。これらは優れた建築でもあり、チャンディに施されたレリーフ(浮き彫り)も美術として重要な資料である。チャンディのレリーフや像は、古典期におけるインドネシア美術のもっとも代表的なものといえるだろう。当時の制作者、職能集団については以下のような記述が興味深い。

社会には三つの階層があり、お互いに関連をもついっぽうで、日常では区分されていたことを示す碑文がある。ひとつは、王とクラトンに属する者、二つめはチャンディやウィハラで生活する宗教上の責任者とその関係者(僧侶)、そして三つめは村で生活をし、王に税を納める義務をもつ者、あるいは村の神聖な建造物を守る義務をもった平民である [PPPKD 1979:59]。

クラトン(Keraton)とは王宮のことで、ウィハラ(wihara)は仏教徒が集団で暮らす建物を示している。この時期には上述された集団のほかに、商人、鍛冶師、大工、土器職人などを含む階層も存在していた。職人によって作られた工芸は、素材で区別すると以下のようなものがある。すなわち、粘土(テラコッタ)製の日常用具(水差し、玩具、屋根装飾など)と儀礼用具、青銅製の日常用具(ランプ、蒸し釜、香炉など)と儀礼用具、そして貴金属の日常用具(装飾品)と儀礼用具である。貴金属製品を作ったのは、宮廷周辺に住む鍛冶師だった。

古典期のインドネシア美術の流れの中で、絵画は発見されていないが、10世紀に入るとワヤン・クリ(*wayang kulit*)が作られる。ワヤンはインドネシア各地で娯楽として上演される影絵芝居の総称で、クリは革のことである。ワヤンの中には、ワヤン・クリッ(革のワヤン)、ワヤン・ゴレッ(*wayang golek*:人形ワヤン)、ワヤン・オラン(*wayang orang*:人のワヤン)など、芝居の形態と使用する人形の素材によって様々な種類がある。中でも10世紀に作られたものは水牛の革を使った平らな人形を指しているので、ここに絵画の伝統を見いだしているということだろう。

5～15世紀の美術活動は、王国の盛衰と切り離して考えることはできない。中央の趣向や宗教の流派、また状況といったものが、周辺の美術に反映された。しかし遠隔地では独自の伝統が発展し、それぞれの地方色を濃くしていった。この古典時代の影響は、発展しながらイスラームの到

来まで続く。現在我々が目にする美術の伝統の一部は、1000 年前の時代にその起源をもつといえる[PPPKD 1979:61]。

ここからは、イスラーム時代のインドネシア美術について簡単にみてみよう。イスラームがインドネシアに伝来し、ムスリム商人とインドネシアの一部地域が関わりをもつに至った7世紀を初期段階とするならば、普及して展開していくのは、それから 500～600 年後のことである[PPPKD 1979:64]。ヒンドゥー時代は基本的に政治と文化が分離していたが、イスラーム時代になると事情が変化する。しかし共通しているのは、芸術の中心がイスタナ(王宮=*istana*)だったことである。

イスタナを中心に芸術活動が行われたこの時代、その活動を担う芸術家は「ウンプ(*empu*)」と呼ばれた。当時のウンプは、現在でいうところの芸術家よりも広域にその才能を発揮しており、芸術作品の制作だけではなく、科学・哲学の知識も身につけていた。ウンプの活動は当初、イスタナや地方貴族の周辺に限られていたが、人々の生活が経済的に向上すると、彼らが創造した芸術は外へと流出し、民衆の間でも芸術活動がみられはじめる。イスタナ芸術の核である工芸品を制作する工芸家が生まれ、各地でイスタナ芸術の伝統を継承した芸術が発展した[PPPKD 1979:69]。それと同時に、イスタナや貴族の住居といった建築の分野も発展していく。イスラームが普及したために、ムスジッド建築も広く発展した³⁶。



図版3 A.D.Pirus, *The Night Journey*, 1976

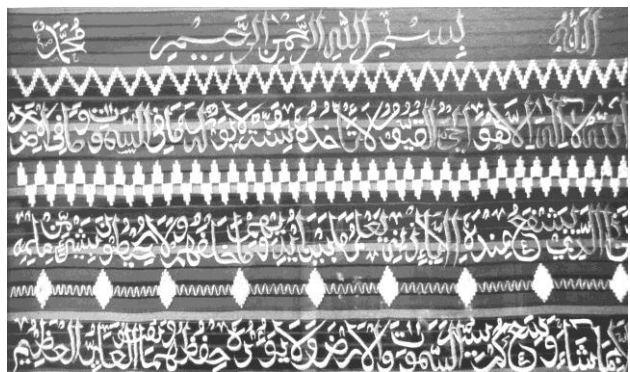


写真3 カリグラフィの装飾例

³⁶「インドネシア・イスラーム時代」では多くのページを建築が占めている。イスタナ、貴族の住居から、ムスジッド(イスラーム寺院)、墓標、クラトン(王宮)など、また各地域で特徴をもった伝統建築物も紹介されている。しかし本稿の主たる考察には必要ないと思われるのでここでは触れていない。

イスラーム時代の芸術としては「カリグラフィー（書道芸術＝*Kaligrafi*）」が挙げられる。イスラーム・カリグラフィーの特性は、イスラーム経典コーラン（Al Qur'an）の文章から、アラビア文字を構成して創作した余白に隙間のない構成だということである。この魔力をもつと信じられている文章をアラビア文字で構成する多様な型に、幾何学的モチーフや唐草模様などを加えた装飾様式が生まれ、イスラーム美術として世界的に知られるようになった。イスラーム美術には彫刻の形態をとったものもあり、バリエーションが豊富である[PPPKD 1979:112]。

カリグラフィーは現在でもイスラーム教徒に好まれ、装飾品としても多く生産されている（写真5）。美術界では、カリグラフィーをモチーフにする代表的な画家に A.D.ピロウス（Abudul Djalil Pirous）³⁷がいる（図版3）。バンドン工科大学美術デザイン学部で現在も教鞭をとるピロウスは、自らのアイデンティティをイスラーム教徒のコーランを記した文字に求め、「カリグラフィー」を美術のひとつのジャンルとして高めた。

イスラーム時代の工芸には「プサカ（*pusaka*）」がある。「プサカ」とは先祖伝来の品、遺産のことで、呪術力と結びついたインドネシア民族の信仰から切り離せないものである。現在まで多くの民族の「プサカ」の象徴とされている「クリス（*kris*）」の装飾は、日本刀の刀と周辺具の細工を想像すれば近いものである。刀身、柄の装飾の繊細な細工は高度なインドネシア美術といえる。また前述のワヤン、染色技術のバティック、儀礼に使用される仮面も工芸に分類される。

古典時代以降に建立されたチャンディなどは、信仰深い多くの人々の崇拝を集め、信仰心を導く力を備えている。崇高な独自性をもつワヤン芸術は、人々が精神形成をするうえで啓蒙的な役割を果たし、多様な精神性を表現する可能性を内在していた。このようにインドネシア美術は、その作品を通して、豊かな意味と信仰の美しさを求める者の精神を充たすことを目的にしていたのである [PPPKD 1979:141]。

古典期のインドネシア美術解説を読むと、『インドネシア美術史』の編纂者がインドネシア美術の神聖性と精神性を強調していることがよくわかる。インドネシア美術とは、宗教との関わりが根強くあり、信仰心をもった人間の精神的な面と、深くふれあうものだったのである。たとえば工芸として分類されていたクリス（短剣）や、娯楽・芸能に分類することもできるようなワヤン（影絵芝居）にも、宗教行事との関係、遺品のもつ神がかり的なものを信じ、また「ウンプ」のような王宮出入りの特別な才能をもった職能集団に対しても一種の神通力のようなものを認めていたのである。

このように、神と関わる場に生まれ、受け入れられた美術は、時代とともにどのように変化していくのだろうか。次節からはもう少し時代を進めてみる。

³⁷ スマトラ島、西アチェ生まれ[1932~]。バンドン工科大学で美術を学び、1972 年からは同大学に視覚デザインコミュニケーション科設立、その後は「アジア太平洋近代美術（Asia-Pacific Modern Art）」コースを新設し現在に至る。1974 年に第一回インドネシア・ビエンナーレ（ジャカルタ）で最優秀絵画賞を受賞した[Karnadi 2006:92]。

(2)先駆者ラデン・サレとその後継者

本節ではオランダ植民地時代の蘭領東インドの美術からみていきたい。この頃の美術とは、支配国側つまりオランダの地史的なスケッチ、自然の情景や現地人の生活様式を記録するためのドローイングなど、現実を記録するという目的から始まった。1815年、当時のオランダ王は支配地の自然科学研究のため、様々な資料を必要とした。たとえば植物、現地人の生活様式、彫刻、肖像画、ヒンドゥー寺院に関するものである。こうしたものを正確に記録するためには、技術のある画家が必要とされた。オランダはベルギー人画家以外にも、資料収集を目的とした多くの画家を使うために、インドネシアの若者に描写技術を指導した。こうした目的で集められたジャワ貴族青年の一人がラデン・サレ (Raden Saleh) [1807-1889] であった。彼は 1829 年にオランダに渡り、1851 年に帰国、インドネシアの油彩画に新たな展開をもたらした。「インドネシアの偉大なる画家」と称賛される国民的英雄ラデン・サレは、インドネシア美術界の開拓者といわれている。インドネシア人画家として初めて国際的な経験と技術を得たラデン・サレは、オランダ語、フランス語、ドイツ語、英語に秀で、20年以上に及ぶ西欧生活から習得した画風は「ロマン主義」と呼ばれた[Holt 1967:192]。単なる自然主義の風景画ではないドラマチックなテーマを扱った彼の作品のロマンチズムはしかし、後生に継承されることはなかった³⁸[スパンカット 1996:21-22; 古市・中本 1996:53; ユリマン 1980:318]。

図版 4 Raden Saleh, *Storm*, 1851

³⁸ ラデン・サレの作品はアムステルダムの博物館からインドネシアに返還されたものもあり、4点が現在ジャカルタのイスタナ(大統領邸)に収蔵されている。その他の作品はジョグジャカルタ王宮、ソロのマンクヌガラ王宮、ジャカルタのファタヒラー美術館などに所蔵されている[PPPKD 1979 1979:145]。

ラデン・サレの系譜は 1880 年、彼の死によっていったん断たれるが、その後は「ムーイ・インディー (Mooi Indie)」の画家によって繋がれていく³⁹。「ムーイ・インディー／ヒンディア・モレック (Hindia Molek)」とは、1920～38 年にオランダ領東インド在住のオランダ人画家が中心となって、主に風景を題材とした絵画様式またはその傾向を指したものである。「ムーイ・インディー」には「麗しの東インド」という意味がある⁴⁰。アブドゥラー・スブロット (Abdullah Soerjo Soebroto)⁴¹やワキディ (Wakidi)⁴²に代表されるムーイ・インディー派の絵画は、当時のオランダ人やジャワ貴族に好まれた⁴³。美しい東インドの風景を西欧の「正統な」技法で表現したムーイ・インディーの絵画は、その後、インドネシアで美術市場が形成されたとき、まっ先に投資の対象として売買されていくことになるが、これについては後述する。



図版 5 Abdullah Suriosubroto, *Pemandangan Gunung*, 1900-1930

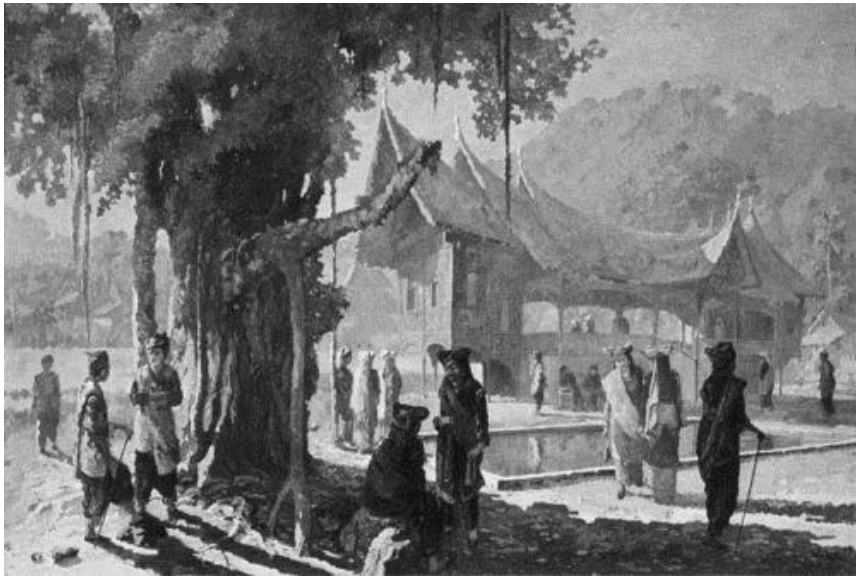
³⁹ ラデン・サレが死去した 1880 年から、ムーイ・インディー派が現れる 1920 年までの 40 年間、どのような美術家が活動していたのかについては記録が見つけれなかった。この間についての調査は今後の課題の一つである。

⁴⁰ 初めに「ムーイ・インディー」という語を使ったのは画家のドゥ・シャテル (Fred J. Du Chattel) だといわれている。自身の水彩画の題名として使用した「麗しき東インド (ムーイ・インディー)」は、その後 1939 年、インドネシア人画家スジョヨノが美術評論の中で、美しい風景画を描く画家を「ムーイ・インディー派」と呼んだことから、この語が絵画様式を指すものとして広まった。スジョヨノはすべてが天国のように美しく、心地よくロマンチック、平穏で平安な風景画それこそが「ムーイ・インディ」だと、批判を込めて記した。

⁴¹ 中部ジャワ、スマラン生まれ [1878-1942]。国民的活動家でプディ・ウトモ設立に尽力した医師ワヒディン・スディロソド (Wahdin Soedirohoesodo) の息子。1900 年代にオランダへ留学、帰国後ジョグジャカルタ王宮に勤めた後、西ジャワのバンドンへ移り美術を学んだ [Karnadi 2006:24]。

⁴² 南スマトラ、パレンバン生まれ [1890-1979]。プキッティンギの学校で学んだ時に教師に才能を認められ、オランダ人画家ヴァン・ディークのもとで美術を学ぶためスマランへ移った [Karnadi 2006:26]。

⁴³ 「ムーイ・インディ」を制作する画家は二つのグループからなる。一つはインドネシア人画家の比較的小さなグループで、もう一つはインドネシア在住のヨーロッパ人画家の大きなグループである。当時は画家間の交流は少なく、各グループが独自に制作をしていた [PPPKD 1979:151]。



図版6 Wakidi, untitled, 1950-1954

さて、ジャワ島でムーイ・インディーが人気を博していた頃、海を隔てたバリ島では異なる動きが生まれていた。1935年、当時バリ島で暮らしていたオランダ出身の画家ルドルフ・ボネ(Rudolf Bonnet)⁴⁴、ドイツ人画家ウォルター・シュピース(Walter Spies)⁴⁵は、バリ中央部のウブド(Ubud)⁴⁶を拠点に画家グループ「ピタマハ(Pita Maha)」を設立し、バリ人画家の育成に努めた。バリ人画家に紙やキャンバスに絵の具やテンペラで絵を描くことを教え、西洋の絵の具にバリ特有の染料をまぜあわせたり、多点遠近法⁴⁷とでもいうべき独特の位相図を考案し、新しい様式や手法の実験を盛んに行った。こうした技法に加え、それまでは宗教的なテーマをヒンドゥー寺院の装飾として描いていたバリ人画家に、身の回りにも多くのモチーフがあることを示した。そうして市場や舞踊、動物や植物、水田風景といった新しい題材が生まれた[伊藤・港 1989:34]。

新たな技法や素材を知ったことがバリ絵画の大きな転換期となり、その後のバリ絵画の発展に大きな影響を与えることとなった「バリ絵画ルネッサンス」とでもいうべきピタマハの設立は、そもそも1930年代初期からシュピースとボネによって構想されていた。二人はウブドとその周辺で活動する

⁴⁴ 1895年オランダ生まれ。1929年にバリを訪れ、プリアタン村で暮らし始めた。1951年にウブド村画家組合「ゴロンガン・ブルキス・ラクヤット:Golongan Pelukis Ubud」を設立、バリ人画家の作品を集め、ウブドのチャンプアンで美術館設立にも尽力した。当時の交友には喜劇役者のチャーリー・チャップリン、イギリスの俳優ノエル・カワード、文化人類学者のマーガレット・ミードやグレゴリー・ベイトソンらがあり、「ピタマハ」が活動するチャンプアンでは文化的なサークルが生まれた。

⁴⁵ 1895年モスクワ生まれ。ドイツで美術を学んだ後、1923年にインドネシアを訪れる。ジョグジャカルタの宮廷音楽長を経て、バリ島へわたり、1927年から1940年までウブドに滞在。1942年第二次世界大戦中にドイツ人捕虜として移送される際に、その船が日本軍の爆撃で沈没し46歳で他界した。

⁴⁶ バリ島の中央にある村 Ubud は「ウブツ」と記すのが最も現地の発音に近いが、多くの日本語ガイドブックで使われる読みを踏襲し、本稿では「ウブド」と記す。

⁴⁷ 西洋絵画の遠近法である一点から三点の透視図法ではなく、視点とする点が多くあるという意味。一点からの視点で物体を理解するのではなく、軸とする視点が多くあるため、その結果画面のどこを見ても焦点があったような密度の高い表現になるのがバリ絵画のひとつの特徴でもある。

画家を集め、展覧会などの方法によってメンバーの経済的援助をすることと、同時にメンバーの作品を評価する団体として機能するフォーラムをつくり、バリ絵画の水準を保持することを狙いとしていた[伊藤・港 1989:35]。そしてウブド周辺の王族からの支援を受け、早くにバリ絵画を収蔵する美術館を創立した点でも、ピタマハはインドネシア美術史の中で重要な画期だといえるだろう。

ピタマハで活躍した画家にはイ・グスティ・ングラ・クトゥツ・コボツ(I Gusti Ngurah Ketut Kobot: 図版8)、アナッ・アグン・グデ・ソブラツ(Anak Agung Gede Sobrat)などがある。また年長の芸術家にはイ・グスティ・ニョマン・レンパッド(I Gusti Nyoman Lempad: 図版9)のように、絵画にも彫刻にも秀でた作品を残す芸術家もいた。彼らの作品は植民地時代にも西欧諸国で紹介されバリ特有の色彩、空間認識に西欧の描写技術や理論が加わった独特の絵画様式は、海外の博覧会などに参加して高い評価を受け、ピタマハ絵画は、バリ絵画(*Balinese Painting*)というひとつのジャンルを形成するに至った。

ピタマハの絵画様式は、現在もバリ島内のいくつかの村で、それぞれの地域の特徴を加えながら変容し継承されている。そしてこれらは現在では「伝統絵画(*lukisan tradisi*=ルキサン・トラディシ)」という名称で他のジャンルとは区分されている。本論が研究対象とする現代美術とは異なるものであると認識されているため、本節ではインドネシア美術史の一部として記述するに留めておく。しかし、当時は伝統である宗教的絵画からの変革として「最新の絵画様式」だったバリ絵画が、なぜ今になって「伝統絵画」と称されるのか。ここには他ジャンルの絵画との差異化をはかる力がはたらいっているのではないだろうか。時系列の中で差異化をはかり、過去を「伝統」として再構築していたバリ絵画の制作者については第3章で事例と共に詳述し、考察する。

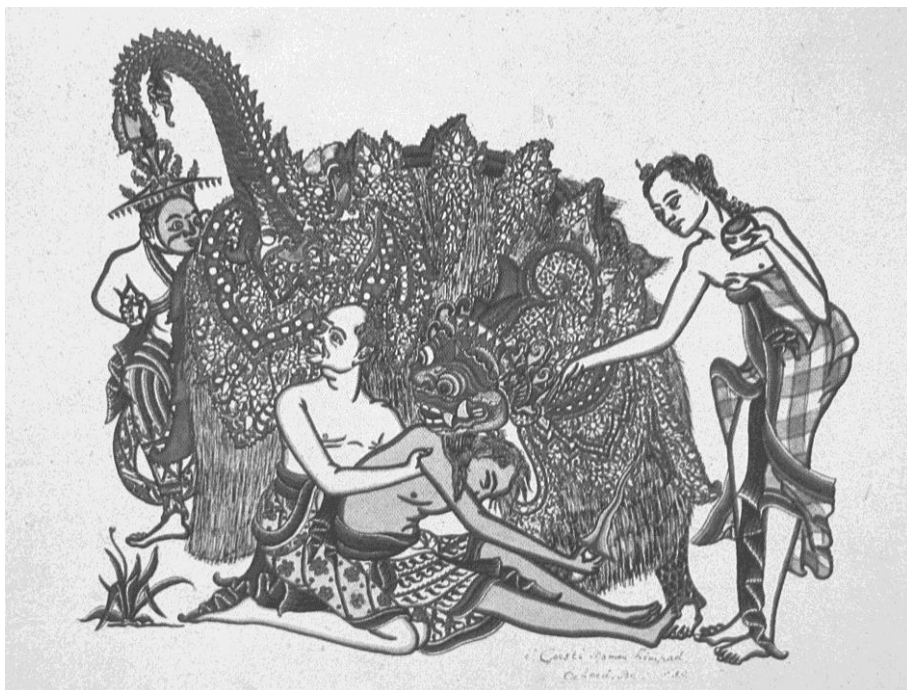
研究対象である現代美術とは別ジャンルとされるバリ伝統絵画ではあるが、バリ出身の現代美術家の中には、自らのアイデンティティをバリ伝統絵画に求め、そのテーマや技法を現代美術作品の中に生かす試みをする者もいる。こうした場合、それらの作品が現代美術の文脈の中で評価されることもあるということを補記しておく。



図版7 Walter Spies, *Landscape*, undated



図版 8 I Gusti Ngurah Ketut Kobot, *Garuda and The Battling Beast*, 1953



図版 9 I Gusti Nyoman Lempad, *Protection of the Barong*, 1939

(3) 画家グループ「プルサギ」

さきほどみてきたように、1920～38年にはジャワでムーイ・インディ派が生まれ、インドネシアの風景を描いており、1935年にはバリ島ウブドでピタマハのメンバーであるバリ人画家が西欧とバリの美術を融合させた様式を見いだした。ジャカルタ、ジョグジャカルタ、バリではいくつかの画家グループが結成されたこの時期は、インドネシア美術界が新しい動きを見せ始める時代のはじまりだともいえる。本項では、後続の画家たち、また現在の美術家や評論家たちに大きな影響を与え、インドネシア美術史上で最初の近代美術運動だといわれている「インドネシア画家連盟＝プルサギ(PERSAGI)」⁴⁸について詳しくみていく。

第7表 蘭領東インドで活躍した画家と画家グループ

	名称	解説
1807-1889	Raden Saleh (個人名)	インドネシア人で初めて西欧の美術を長期にわたって学び、インドネシア近代絵画を開拓した。
1920-1938	Mooi Indie (ムーイ・インディ) Hindia Molek (ヒンディア・モレック)	エキゾチックな蘭領東インドの景色、現地女性の踊り子たち、半裸の日常生活など「美しい東インド」を題材とした絵画様式。
1935-1940	PITA MAHA (ピタマハ)	バリに滞在した外国人画家ボネ、ウォルター・シュピースらがバリ人画家とウブドを拠点に設立。従来のバリ宗教絵画と簡潔な西欧の写実性が混合した新様式を生んだ。
1938-1942	PERSAGI (プルサギ) インドネシア 画家協会	芸術作品を一つの民族文化として捉える新たな姿勢を提示。ムーイ・インディ派を批判し、人生の真実を表現し、創造性ある芸術活動を目指した。
1943-1944	PUTERA(プトラ) 民衆総力結集運動	初代大統領スカルノらによって運営された文化社会的組織の芸術部門。日本軍によって解散させられた。
1944-1945	啓民文化指導所 (Keimin Buenka Shidosho)	日本軍公認の文化機関事務所としてジョグジャカルタで設立。美術部はアグス・ジャヤに託された。スジョヨノ、アフアンディらがポスター製作を行った。
1946-1947	SIM (Seniman Indonesia Moeda) インドネシア 青年芸術家	1945～49年インドネシアの革命期にジョグジャカルタへ移ったジャカルタとバンドンの画家によって設立されたサンガール「大衆芸術家」が、その後「インドネシア青年芸術家」と改称された。
1947-(不明)	PR (Pelukis Rakyat) 民衆画家	インドネシア青年芸術家(SIM)からの移籍者が多くいた。彫刻作品も数多く制作された。

注) *Sejarah Seni Rupa Indonesia*(1979)、*DIKSIRUPA*(2011)より筆者作成

⁴⁸ 「プルサトゥアン・アッリアツリ・ガンバール・インドネシア(Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia)」の頭文字 Per、S、A、G、Iをとって「PERSAGI(プルサギ)」と呼ばれた。



写真4 プルサギのメンバー

[Committee of KIAS(1990)Streams of Indonesian Art From Pre-Historic to Contemporary, p.78.]

インドネシア画家協会 (Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia) の頭文字をとって「PERSAGI(プルサギ)」と呼ばれたインドネシア初の画家団体は 1938 年にジャカルタの小学校で結成された。結成当初の会長はアグス・ジャヤ (Agus Djaya)⁴⁹で、実行委員を務めたのは S・スジョヨノ (Sindoesoedarsono Soedjojono)⁵⁰だった。また近代絵画の父と呼ばれるアフアンディ (Affandi)⁵¹もメンバーであった。彼らは自らのアイデンティティを模索するために集まり、絵画制作の技術向上を目指しただけでなく、討論会、講演会、展覧会の開催や美術に関する様々な議論を広く行った⁵²。それまでインドネシアで主流だったヒンディア・モレック派の美術は、人生観や深い芸術観よりも、美的な要素が重視されてきたが、プルサギは人生の真実、創造性のある芸術活動に関連づけていくことを目的とした[PPPKD 1979:158, Susanto 2011:303]。

発起人であるスジョヨノはインドネシア近代美術の出現に重要な役割を果たした画家の一人である。植民地時代の上流階級出身の画家たちや、インドネシア貴族出身画家たちの趣味に異を唱え、彼らが設定しなかった社会的なテーマを率先して描いた[Karnadi 2006:43, 古市・中本編 1997:53]。なかでもスジョヨノが批判したのは、ヒンディア・モレック派のインドネシア人画家であった。ある特定

⁴⁹ 西ジャワ、バンテン生まれ[1913-1994]。アムステルダム美術学校に留学し、帰国後はプルサギの設立に尽力した。

年代には国内外で積極的に展覧会を開催し、インドネシア美術を紹介した。

⁵⁰ 北スマトラ、キサラン生まれ[1913-1986]。インドネシア近代美術の発展に重要な役割を果たした。

⁵¹ 西ジャワ、チルボン生まれ[1907-1989]。スジョヨノやヘンドラ・グナワンらと共にインドネシア近代美術運動の創始者と称される。政府の援助でインドへ留学した後、ヨーロッパにも滞在し、インド、イギリスなどで作品を発表する機会も得た。1954 年のベニス・ビエンナーレ、1956 年のサンパウロ・ビエンナーレでは賞を獲得している[マリアント 1999:38]。1999 年に福岡アジア美術館で個展が開催された。

⁵² 「プルサギ」はジャカルタ在住のオランダ人が経営する本屋コーフ (Toko Buku Kolff) で初の展覧会を開催した。これは言い換えれば、「すでにこの時期に市民レベルでアートを支援するアート・インフラが生まれていたことを示している」とキュレーターのリフキ・エフエンディは記している[IVAA 2012:#3:13]。

の主題だけが高度に芸術的な価値をもっており、それだからこそ描かれる対象となるという見解に意義を唱えた。スジョヨノは従来の「正統な」主題は真実と無縁であり、単なる因習によって決められたものに過ぎないとし、「古びた靴もハメンク・ブオノ VII 世も、チリワン川の岸辺も、ブロモの風景も、すべて同じ価値を有している。絵画に価値を与えるのは因習ではなく、画家の魂である」[Sudjodjono 1946c]と記した⁵³。

こうした記述からわかるように、スジョヨノは美術評論にも才能を発揮し、その文章は現在まで多くの美術関係者に読まれている。上記の記述には、明らかに因習的な価値を否定するモダニストとしての姿があり[スパンカット 1995:23]、「絵画に価値を与えるのは画家の魂である」という画家の感性を重視した姿勢がうかがえる。「古びた靴にも美としての価値がある」という彼の思想に従えば、人々の人生の闇、貧しい生活の中にも美が備わっているということだろう。スジョヨノはそれまでインドネシア人画家が従ってきた西欧の因習に対しても、それを乗り越えることによって独立国家インドネシアの新たな美術が生まれると信じていたのだろう。この思想は、後述するインドネシアの現代美術運動グラカン・スニルパ・バル (*Gerakan Seni Rupa Baru*) へと継承されていくことになる。

プルサギのメンバーで代表的な画家をここで紹介しておきたい。結成当初の会長アグス・ジャヤは、神話に登場する女性像や現実の女性を題材とした作品を多く残した。ボロブドゥールやプランバナンの遺跡に見られる浮き彫りにインスピレーションを受けた神秘的な作品が特徴である⁵⁴。1949年から3年間アムステルダムで芸術大学で学び、帰国後はジャカルタ、バリで制作活動を行った。[PPPKD 1979:158, Karnadi 2006:40] (図版11)。

近代画家の父と称されるアフアンディは、スジョヨノ同様に写実的な手法を用い、市民の現実的な生活や自画像などを力強く描いている。彼はスジョヨノが上流階層の嗜好だったヒンディア・モレックの画風を批判したのと同様、その嗜好からはずれた一般の人々、とくに自身の母親、子供など日常の情景を描き続けた。1950年代初めころから、筆を使わずに絵の具を直接チューブから出し、手を使って描く技法を見出し、その荒々しく力強いタッチが特徴となった(図版12)

エミリア・スナッサ (Emiria Soenassa)⁵⁵はインドネシア初の女性画家である。彼女は看護師であり、また植民農園主だった。技術に頼らない原始的傾向の強い画風を確立し、その画風は、「ナイーヴ派」と呼ばれる画家たちの様式へと継承されている[PPPKD 1979:27] (図版13)。

プルサギのような画家団体が誕生した背景には、インドネシアの独立という可能性を将来にみすえ、画家たちがインドネシア人としてのアイデンティティを意識し、模索し始めたことがあるだろう。また、インドネシア在住のオランダ人画家が描くオリエンタリズムの象徴である美しい風景画に対する

⁵³ ハメンク・ブオノはジョグジャカルタ王の名。チリワン川、ブロモ山はヒンディア・モレック派の画家が好んだ主題である。

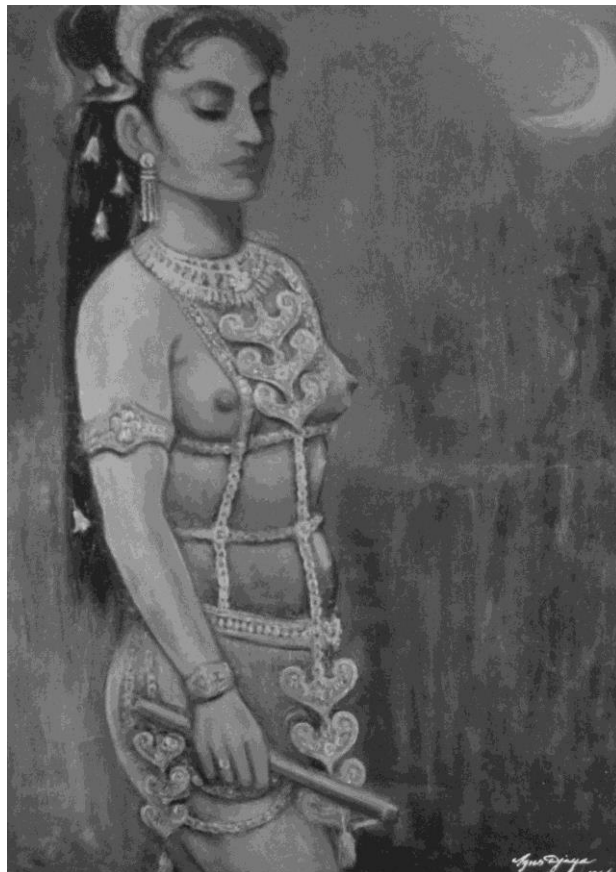
⁵⁴ ボロブドゥール (Borobudur) は中部ジャワにある仏教寺院、プランバナ (Prambanan) はジョグジャカルタの東部にあるヒンドゥー寺院で、ともに7～8世紀に建立されたといわれている。現在は世界遺産に指定されている。

⁵⁵ 1895年北スラウェシ、マナド生まれ。

大きな抵抗もあった。インドネシア近代美術の重要な布石となったプルサギはしかし、日本軍がオランダの植民地である東インドに侵略したことによって 1942 年に解散した。



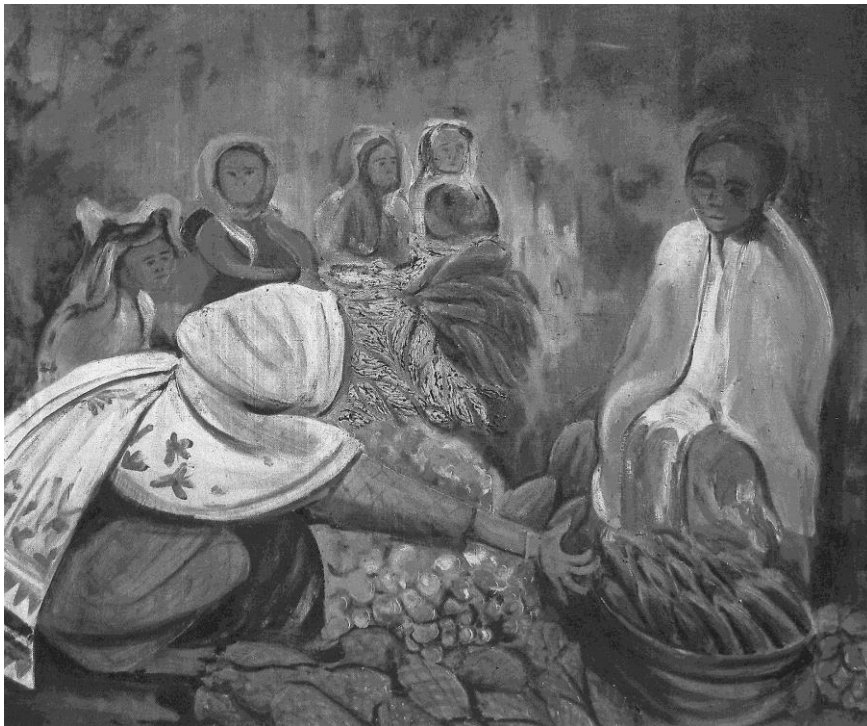
図版 10 S.Sudjojono, *Memperhatikan Suatu Poster*, 1956



図版 11 Agus Djaya, *Apsara and the Blue Moon*, 1946



図版 12 Affandi, *Perahu Madura*, 1982



図版 13 Emiria Soenassa, *Market*, 1952

(4) 日本軍政期のインドネシア絵画



写真5 啓民文化指導所の初顔合わせ(4月2日ジャカルタ特別市ノールドウエーク39の同所前)

第二次世界大戦開戦とともに、東南アジア各地の英米蘭の植民地に向けて侵攻を開始した日本軍は、1941年末にインドネシアへの攻撃を開始し、翌1942年3月1日、オランダ支配の中心だったジャワ島に上陸した。その9日後、オランダ植民地軍が日本軍に対して無条件降伏したのを機に、それ以降、旧オランダ領東インドの全域で日本軍による統治が始まった。

国防資源の確保がインドネシア占領の大きな目的だった日本は、住民に戦争の目的を理解させ、協力を得る方法をねった。こうしてジャワ奉公会、青年団、警防団、婦人会などの組織が作られた。軍政監部の中には宣伝部が作られ、新聞、雑誌、パンフレットなどの出版物や、ラジオ、映画、演劇、歌、伝統芸能などのメディアを活用し、軍政当局の意図を住民に浸透させるよう試みられた[倉沢 1983:268-272]。こうした活動の中、日本軍政公認の文化機関事務所として「啓民文化指導所」が設立される。伝統芸能の保護養成、日本文化の普及、啓蒙宣伝などを方針として組織された啓民文化指導所は、本部、事業部、文学部、音楽部、美術部、演劇部の六部で構成されていた。美術領域での重要な活動は、展覧会活動と美術教育であり、美術工芸部長には当時プルサギの会長だったアグス・ジャヤが就いた。そして美術教育のために指導所内に設置された美術部では、20歳未満の若者が実技試験を受けた後に、教育を受けることができた[後小路 2013:54-56]。啓民文化指導所は、美術教育を受ける機会を広くインドネシアの若者に開いたという点で、インドネシア初の美術学校の役割を果たしたともいえるだろう。

啓民文化指導所美術部は、受講生が絵画を訓練する場の提供、グループ展会場の提供、インドネシアの大都市を巡回する展覧会の開催と賞の授与、絵画専門学校の提供という四つの目標を実践し、3年半の日本軍政下に、すべてが順調に進められた[Susanto 2011:219]。当時、啓民文化

指導所の「宣傳班」に配属された大宅壮一は、美術部について次のように記述している。

音楽につぐ感覚藝術である美術も、南方において豫想外の發達を遂げてゐる。戦前和蘭の船會社によつて世界に喧傳されたボルボドル(ボロブドゥールのことと思われる:筆者訳)の佛蹟やバリー島の彫刻類が、純粹美術としてどの程度の高さに位するものか、私にはよくわからないが、啓民文化指導所主催の美術展覽會に出品した現住民の作品を常識的な眼で見て、その表現力は相当なものだと思つた。少なくともかれらの文藝作品に比して遙かに高いことだけは明らかである[大宅 1944:17]。

啓民文化指導所主催の展覽会には、オット・ジャヤ(Otto Djaya)⁵⁶、ヘン・ガントウン(Henk Ngantung)⁵⁷、ヘンドラ・グナワン(Hendra Gunawan)⁵⁸などが参加した。大宅は従軍記者であり、美術に詳しくはなかったと思われるが、啓民文化指導所で絵画を制作していたインドネシア人画家たちの作品については上記のように賞賛している。啓民文化指導所で指導を受けた経験をもち、現在はジョグジャカルタ在住の画家、ハンドリオ(Handrio)は当時を回顧して以下のように語っている。

啓民文化指導所の目的とは、絵が好きなインドネシア青年に絵を教え、アジア主義を訴えるプロパガンダ絵画の制作に使うというものでした。そこで学んでいたインドネシア人はそのような日本軍の意図とは無縁に、純粹に絵を描くことが目的で参加していました(中略)。スジョヨノ、アフアンディ、アグス・ジャヤらは指導する立場として参加しており、わたしは彼らに教えてもらう立場でした⁵⁹。

啓民文化指導所美術部には、日本の画家もインドネシアへ渡り、指導に関わっている。その中には、戦争にこのような形で関わったことを恥じ、当時のことを語らない画家も多い。また残念ながら時代と共に、当時を証言できる人々が減っているのも現実である⁶⁰。

CITRA)」を設立した。

⁵⁶ 西ジャワのバンテン、ランカス・ピトゥン生まれ[1916-2002]。画家アグス・ジャヤの弟で、兄弟そろって1937年にブルサギのメンバーとなった。彼は啓民文化指導所でも活動し、戦後はオランダへ美術留学した[Karnadi 2006:49]。

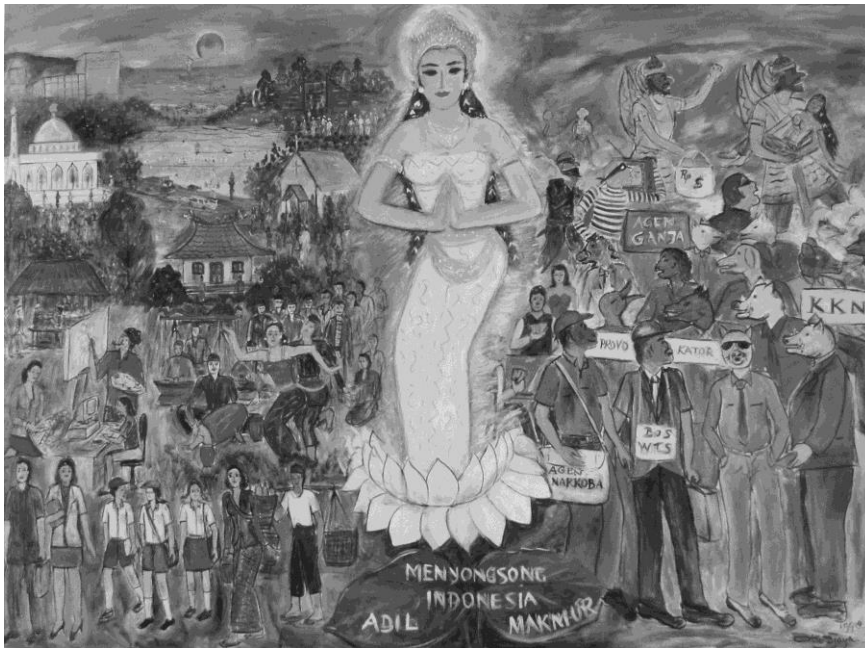
⁵⁷ 西ジャワ、ボゴール生まれ[1921-1991]だが、北スラウェシ、マナド出身の画家として知られている。バンドン、ジャカルタでも活躍した[Karnadi 2006:60]。

⁵⁸ 西ジャワ、バンドン生まれ[1918-1983]。ワハディ・スマンタ、アフアンディから絵画を学び、1935年にはスダルソ、バルリらとバンドンで「5人組(Kelompok Lima)」というアーティストグループを結成。その他にもバンドンのスダ・ヘリテージ設立やジョグジャカルタのサンガール「民衆画家(PR)」結成を手助けした[Karnadi 2006:52]。

⁵⁹ 2004年9月28日に行った聞き取りによる。

⁶⁰ 筆者が当時を知る画家たちと話す機会を得た際、数人から当時の日本人指導者の思い出を聞いた。インドネシア画家たちは、当時の指導があったから今の自分があるといい、日本とインドネシアの友好の証として、両者の作品を一同に展示する事ができたら嬉しいと語った。しかし、当事者の多くが高齢者となってしまった今、実現させるのは困難が想像できる。しかし当時の日本人指導者には優れた美術家が多くおり、ここで学んだインドネシア人が優

ジャカルタで日本軍政下に設立された啓民文化指導所が設立される前の 1943 年、ジョグジャカルタでは「プートラ(民衆総力結集運動=POETRA:Poesat Tenaga Rakyat)」が結成されていた。「プートラ」とはスカルノらによって運営された文化社会的組織で、この組織の中に芸術部門が設置された。ここではスジョヨノ、アフアンディ、クスナディ、ドゥラー (Dullah)⁶¹、モクタル・アピン (Muchtar Apin)⁶²、ザイニ (Zaini)⁶³、ナシャール (Nashar)⁶⁴らがポスター製作などの活動をしていた[Susanto 2011:323/ PPPKD 1979:169]が、日本軍がインドネシアを占領したときに解散させられた。



図版 14 Otto Djaya, *The Coming of the Righteous Ruler*, 1998

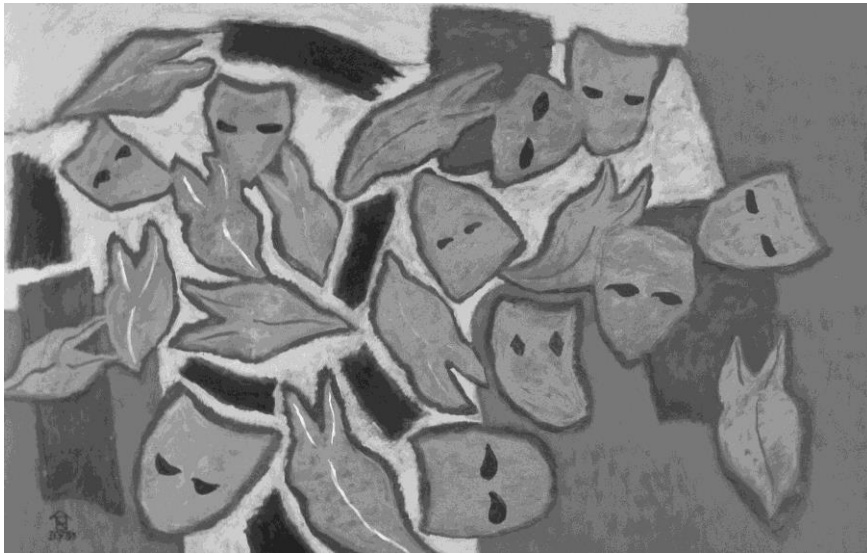
秀な美術家となったことも事実である。いつか彼らの希望が叶う展覧会を実現させたいと思う。

⁶¹ 中部ジャワ、ソロ生まれ[1919-1996]。実家はバティック工房で、彼にとっては美術は身近なものだった。「若手インドネシア画家(SIM)」のメンバーとしてS.スジョヨノに師事。オランダとの闘争時代には「革命の画家」と呼ばれたが、その後 1974 年にはバリ島のペジェンでサンガール・ペジェンを設立し、バリ人画家の様式の発展に尽力した[Karnadi 2006:55]。

⁶² 西スマトラ、パダンパンジャン生まれ[1923-1994]。バンドン工科大学で美術を学んだ後、アムステルダム、パリ、ベルリンへ留学して絵画を学んだ。1959 年以降は母校バンドン工科大学で教鞭をとった[Karnadi 2006:66]。

⁶³ 西スマトラ、パリアマン生まれ[1924-1977]。第二次世界大戦中、啓民文化指導所でスジョノから絵画を学んだ後、ジョグジャカルタの「若手インドネシア画家(SIM)」に参加するが、革命思想が合わず、ジャカルタへ移った[Karnadi 2006:67]。

⁶⁴ 西スマトラ、パリアマン生まれ[1928-1994]。ジャカルタで S.スジョヨノに、ジョグジャカルタでアフアンディに美術を学んだ後、「若手インドネシア画家(SIM)」に参加。1970 年からはジャカルタ美術教育大学(LPKJ)で教鞭をとりながら、インドネシア・アート・カウンシル(DKJ)のメンバーにもなった[Karnadi 2006:81]。



図版 15 Nashar, *Masks and broken Leaves*, 1993



図版 16 Dullah, *Ni Sasih*, 1977

1945 年 8 月 17 日、インドネシアは独立を宣言した。しかし、その後もそれを認めないオランダとの間で独立戦争が続き、1949 年、国際的にインドネシア共和国独立が承認されるまでは、混沌とした時代が続いた。この3年間の革命期に、ジャカルタとバンドンから、多くの有能な画家がジョグジャカルタへと移動した。こうした状況下で、1946 年にアフアンディを中心に「大衆芸術家 (SM=*Seniman Masyarakat*)」が結成された。このグループはまもなく名称を「インドネシア青年芸術家 (SIM=*Seniman Indonesia Muda*)」と変え、スジョヨノが会長となった。

当初中部ジャワのマデウインを拠点に活動していた「インドネシア青年芸術家」は、その後ソロとジョグジャカルタにも支部を作り活発に活動を行った。メンバーにはアフアンディのほか、ヘンドラ・グナワン、スダルソ (Sudarso)⁶⁵、ルスリ (Rusli)⁶⁶、ザイニらがいた⁶⁷。「インドネシア青年芸術家」は 1950 年代になると、初代大統領スカルノ主導のもとで公的場所にレリーフを制作した。こうしたレリーフで題材となったのは独立戦争の英雄がほとんどだった。スカルノは生まれたばかりの統一国家インドネシアのナショナリズム昂揚のために、美術を効果的に利用していった。

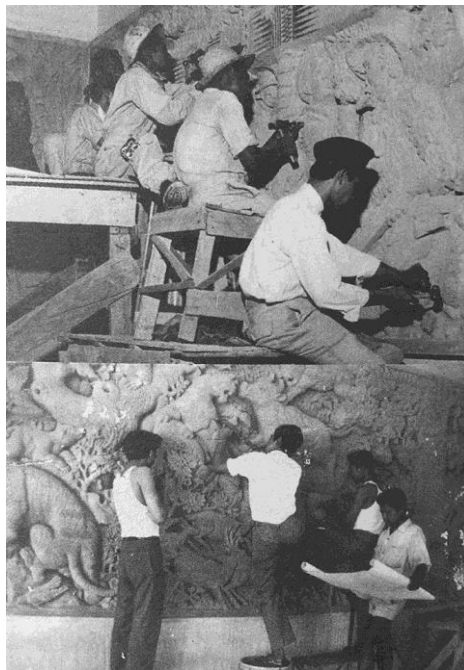


写真6 初代大統領スカルノ主導のもとでレリーフ制作をする SIM のメンバー[IVAA の資料より]

⁶⁵ 中部ジャワ、プルウォクト生まれ[1914-2006]。アフアンディ、ヘンドラ・グナワン、バルリ・サスミタウィナタ、ワハディ・スマンタと「5 人組 (*Kelompok Lima*)」に参加、1950 年代は ASRI で教鞭をとった[Karnadi 2006:44]。

⁶⁶ 北スマトラ、メダン生まれ[1912-2005]。1932～1938 年、インドの美術大学で学んだ後、「若手インドネシア画家 (SIM)」設立に尽力した。1951 年からは ASRI で教鞭をとった[Karnadi 2006:39]。

⁶⁷ 1947 年「若手インドネシア画家 (SIM)」の一部メンバーはスジョヨノに率いられて活動場をソロへ移すが、1948 年には再びジョグジャカルタへ戻っている。そしてその後には、トリスノ・スマルジャ (Trisno Sumardjo)、オスマン・エフェンディ (Oesman Effendi)、スパルト (Suparto)、スリハディ (Srihadi) らも加わった[PPPKD 1979:180, Susanto 2011:364]。

1947 年には、ジョグジャカルタで新たに「民衆画家 (PR=*Pelukis Rakyat*)」が結成された。メンバーの一部は「インドネシア青年芸術家 (SIM)」からの移籍だった。「民衆画家」で活動した画家には、アフアンディ、ヘンドラ・グナワン、スダルソ、スディアルジョ、トゥルプスらがおり、新たにクスナディ、スジャナ・クルトン (Sujana Kerton)⁶⁸も加わった。そして 1950 年以降も若い世代の画家が次々と加わっていった。「民衆画家」の活動の特徴は、絵画に限らず彫刻作品も多く制作していることである。1948 年にはインドネシア美術の新しい支流となった彫刻作品を展示する展覧会を、ジョグジャカルタのソノ・ブドヨ博物館の東展示室で開催した [Susanto 2011:300, PPPKD 1979:182]⁶⁹。



写真 7 討論集会に集まる「民衆画家」のメンバーたち (1952～1955 年頃) [IVAA 資料より]



図版 17 Sujana Kerton, *Indonesia My Country*, 1987

⁶⁸ 西ジャワ、バンドン生まれ [1922-1994]。第二次世界大戦時、日本軍政下で画家としてのキャリアを始める。1950 年には助成金を得てアムステルダムへ一年留学、その後はパリ、ニューヨークでもグラフィック・アートを、メキシコでは壁画制作を学び 25 年を海外で過ごした [Karnadi 2006:65]。

⁶⁹ スダルソ、スミトロ、スジョノらは粘土で、ヘンドラ、トゥルプス、ルスタマジは石で制作した。当時の彫刻作品にはスマラン市にある「青年のモニュメント」のように現存する作品もある。

東南アジア美術研究者の後小路は、インドネシアの近代美術にとって重要なピリオドは、日本の敗戦時だといっている。この時期にインドネシア各地で美術団体が生まれ、離合集散を繰り返している[後小路 1999:35]。1938年のプルサギ結成以降、画家がある目的をもってグループを結成するという動向は、ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタのような都市に限らず、スマトラ島のメダンやブキッティンギ、中部ジャワのソロでも活発になっていった。とくに独立後の 1950 年代になると、東ジャワのマディウン、マラン、スラバヤ、南スラウェシのウジュンパンダンなどでも新たな画家グループが生まれている。こうしたグループでは、メンバーによってリーダーが決められ、リーダーのもつ美的感覚やグループ結成の目的が、そのまま活動に反映された。そしてグループ内で経験豊富な画家が、若手の制作指導をした[PPPKD 1979:182-183]。

当時結成された画家グループの名称には、「連盟 (*persatuan*)」、「組合 (*golongan*)」、「グループ (*kelompok*)」、「集会・研究会 (*sanggar*)」などの名称がある⁷⁰。この中で注目したいのは「集会 (サンガール)」という語である。本章の美術史に関する記述で参考とした 1979 年発行の『インドネシア美術史 (*Sejarah Seni Rupa Indonesia*)』では、大戦前後に画家グループが設立と離散を繰り返した時期、このインドネシア近代美術の重要な画期を、「サンガール設立期」と称しているのである。美術史の一時代として使われる語「サンガール」は、「芸術の作られる場、修行場所、スタジオ」という意味をもっている。現在でも、舞踊、絵画などを学ぶ場に「サンガール」という名称が付けられていることはよくある。筆者が10年間、美術活動の拠点としていたジョグジャカルタには、ジョグジャカルタ芸術院出身者が出身地別にグループを結成しており、たとえばバリ出身者のグループは「サンガール・デワタ (*Sanggar Dewata*)」、スマトラ出身者のグループは「サンガール・サカト (*Sanggar Sakato*)」といった名称があった⁷¹。これらを鑑みると、「サンガール」とは同じ目的をもって集まり、技術向上のためにメンバーが交流し、美術の場合であれば作品発表などを共同で行う団体という意味合いをもっていると考えられる。「サンガール」の名のもとで行われる活動は、教育機関に類するものでもあり、広義に考えれば、小規模な美術教育のインフラが、この時期に生まれていたとみることもできる。

話を戦後に戻そう。当時の画家グループで中心となった画家は、活動時期に合わせてグループを往来していたり、美術活動がさかんだったジョグジャカルタとバンドンを往来していることが多い。この時期のグループを、作品の主題、グループ結成の目的などで分析するだけの資料を筆者は持ち合わせていないが(そこまでの研究をしたものは、インドネシアの文献でも見たことがない)、それ

⁷⁰ それらを当時のグループが、どのような考えのもとに使い分けていたのか、またグループごとにどの程度の思想の相違があったのが、本論では十分な調査ができなかった。当時は同時期に同一画家がいくつかのグループに籍を置いていることもあり、また政情によって、活動場を移動することも多かった。そのため、こうしたグループの構成員、グループの活動はかなり流動的であったと思われる。インドネシア近代美術の始まりと発展に大きく関わる画家グループではあるが、本論の主題ではないため、記述はここまでに留めておく。

⁷¹ 筆者はジョグジャカルタ芸術院に入学する前の6年間をバリ島で過ごしていたため、芸術院では当然のように「サンガール・デワタ」のメンバーに誘われ、毎年行われる展覧会に出品した。

それぞれの地域で活動する画家たちが、画家としてのアイデンティティを、またインドネシアという統一国家の一員としてのアイデンティティを作品の中に模索していた時期だといえるだろう。

『インドネシア美術史』が「サンガール設立期」に活躍した代表的画家として紹介しているのは、ヘンドラ・グナワン (Hendra Gunawan)、ザイニ (Zaini)、スパルト (Suparto)、ルスリ (Rusli) である。現在、当時の画家として、「インドネシア近代絵画のマイストロ (*maestro*)」⁷²と言われるのは、前出のスジョヨノとアフアンディ、そしてヘンドラ・グナワンである⁷³。ヘンドラは大戦前後のインドネシアにおける革命や独立に関する民衆の闘争について、美術家としての責任と使命を感じ、厳しい現実を表現した作品を多く残している。踊るようにデフォルメされた人物が特徴で、生涯に3000もの作品を制作した。



図版 18 Hendra Gunawan, *Fish Seller*, 1982

⁷² 芸術家や音楽の専門家などに対する敬称。インドネシアでは近代絵画の国民的画家に対して使用される。

⁷³ ヘンドラ、スジョヨノ、アフアンディの三名をインドネシア近代美術のマイストロ (巨匠) ということがあるが、2012 年に OHD 美術館で開催された「5 人のマイストロ展」では、3名に加えて H.ウィダヤット (H. Widayat) とスディビオ (Soedibio) の作品が展示された。



図版 19 Zaini, *Goat*, 1977



図版 20 Rusli, *Temple Festival in Bali*, 1976

第8表 インドネシア近代美術略史[第二次世界大戦まで]

年	出来事
1850	1829年にオランダへ留学していたラデン・サレが帰国。ジャワでは主に風景画と肖像画を制作。
1902	オランダ植民地のバタヴィア(現ジャカルタ)にバタヴィア・アート・サークルが設立。
1900～30's	「ヒンディア・モレック／モイー・インディ」を主題とした絵画がオランダ、ジャワ貴族に人気となる。
1922	公的教育機関「タマン・シスワ(Taman Siswa)」がジャカルタで設立。初期の生徒にルスリ、スジョヨノ、バスキ・レソボウォ、アバス・アリバシヤがいた。
1923	ドイツ人画家ウォルター・シュピースがバタヴィアに到着、バンドンへ。
1928	ジャカルタで開催の第2回インドネシア青年会議で「一つの国家、一つの民族、一つの言語」を提唱する青年の誓い「スンパ・プムダ(Sumpah Pemuda)」が採択される。 オランダ人画家ルドルフ・ボネがバリに滞留。
1935	チョコレート・グデ・アグン・スカワティがシュピース、ボネとともに「ピタ・マハ」を設立。
1935-1939	「文化論争」時代。 インドネシアの芸術文化発展の方向性について激しい論争が巻き起こった。 この間、毎年国際展覧会がバタヴィア・アート・サークルで開催され、ゴッホ、ロダン、ゴーギャン、カンディンスキー、シャガール、ピカソなどが展示された。
1937	ジャカルタでインドネシア初の芸術家集団「インドネシア画家連盟(プルサギ=PURSAGI)」が、スジョヨノ、アグス・ジャヤ、アブドゥル・サラム、スミトロらによって発足。「モイー・インディ」の絵画に反発。
1939	「プルサギ」の初展覧会がジャカルタの本屋「トコ・ブク・コーフ(Kolff)」にて開催される。
1942～1945	日本軍によるインドネシア占領時代
1943	政治家スカルノとモハマッド・ハッタ、教育者キハジャール・デワンタラ、宗教指導者キヤイ・ハジ・マンスールの指導によって運営された文化社会的組織、民衆総力結集運動「プトラ(PUTERA)」発足。 芸術部門にはスジョヨノ、アフアンディ、ヘンドラ、スダルソ、バルリ、ワハディらがいた。 日本軍による啓民文化指導所が設立 ⁷⁴ 。芸術部門はアグス・ジャヤが担当した。
1945	スカルノ、ハッタによって独立が宣言される(国際的な承認は1949年)
1945～1949	対オランダ独立戦争 首都をジャカルタからジョグジャカルタに遷都。
1946	スジョヨノ、カルトノ・ユドクスモ、スロモ、ドゥラーによって「インドネシア青年芸術家(SIM=Seniman Indonesia Moeda)」設立。ジョグジャカルタでアフアンディがつくった「大衆美術協会(Perkumpulan Senirupa Masyarakat)」が「SIM」と合併する。 グループ「競技場(グランガン=Gelanggang)」発足。メンバーは、将来のインドネシア芸術に関して、東洋と西洋といった二分法を根拠としたいいかなる議論をも拒否した。
1947	インドネシア大学バンドン校、視覚美術学部として、オランダ人講師リース・ムルダーらによる素描教室が開講する。 「インドネシア青年芸術家(SIM)」を脱退したアフアンディ、ヘンドラ・グナワンによって、「大衆画家(Pelukis Rakyat)」が発足。ほかにはサソノ、クスナディらがいた。
1948	「大衆画家(Pelukis Rakyat)」がジョグジャカルタのソノブドヨ美術館で立体美術の第一回展覧会を開催。スダルソ、スミトロ、スジョヨノらは粘土で、ヘンドラ、トゥルプス、ルスタマジは石の作品を出品。 R.J.カタムシがジョグジャカルタに絵画師範高等学校を設立。 スティクノ、ナザール、ザイニ、アフアンディらがジャカルタで「インドネシア画家協会(GPI=Gabungan Pelukis Indonesia)」を設立。 バルリとモクタール・アピンのグループによって、バンドンに「ジワ・ムクティ(Jiwa Mukti)」グループが発足。

資料) 『アジアのモダニズム』(1996)、『アジアのキュビズム—境界なき対話』(2005)、*Sejarah Seni Rupa Indonesia*(1979)、*Seri Katalog Data IVAA#3*(2012)と筆者の資料より。

⁷⁴ 資料によって啓民文化指導所設立が1942年となっているものもある。

第2章 近代から現代へ

1. インドネシアのモダニズム

(1)モダニズムの画家たち

第1章のインドネシア美術史概説では、先史時代、古典期、イスラーム期の美術と、インドネシアで最初の近代画家といわれるラデン・サレからインドネシア独立時までの美術を概観した。本章では引き続き、近代から現代までの流れをみていきたい。ここからは当該文献の第4章「新美術の地位」の中のF節「1950年以降の調査からみるインドネシア近代美術の発展」と、第G節「インドネシアの新彫刻」(第6表)を参照しながら記述を進めていく。

はじめに、「現代画家(*pelukis kontemporer*)」⁷⁵として紹介されている画家たちの作品を簡単に見ていこう。モフタル・アピン(Mochtar Apin)⁷⁶はバンドン工科大学で美術を学んだ後、アムステルダム、パリ、ベルリンへ留学し、絵画を学んだ。帰国後1959年からは母校バンドン工科大学で教鞭をとった。アフマッド・サダリ(Achmad Sadali)⁷⁷はバンドン工科大学在学中に、指導者であるオランダ人画家リース・ムルダー(Rues Mulder)の影響でキュビズムに傾倒した。スリハディ・スダルソノ(Srihadi Soedarsono)⁷⁸は中部ジャワのスラカルタにあるクリス(短剣)の鍛冶師であり、またバティック工房主である祖父のもとで生まれた後、インドネシア独立後にバンドンへ移り、1952年から59年にバンドン工科大学で学んだ。その後、アメリカのオハイオ大学で美術修士号を取得、85歳の現在も精力的に制作を続けている。ブツ・モクタル(But Muchtar)⁷⁹はバンドン工科大学で絵画を学んだ後、米国へ留学し彫刻を学んだ。帰国後は母校で彫刻を指導した。1984年にインドネシア国立芸術院のジョグジャカルタ校初代学長となった[Karnadi Karnadi 2006:85]。バゴン・クスティアルジョ(Bagong Kussudiardjo)⁸⁰は上記の国立芸術院ジョグジャカルタ校の前身であるインドネシア美術アカデミー(ASRI)で学んだ後、アメリカで近代舞踊を学んだ。クスティアルジョは画家として、また舞踏家として活躍した。アバス・アリバシヤー(Abas Alibasyah)⁸¹は「民衆画家(PR)」のメンバーとして絵画を学んだ後にインドネシア美術アカデミーに入学した。卒業後はジョグジャカルタにあるガジャマダ大学建築科で教鞭をとった。ウィダヤット(Widayat)⁸²はバンドンで絵画を学んだ後に1950年ジョグジャカルタの美術アカデミーに入学し、ヘンドラ・グナワンらに指導を受けた。1994年には中部ジャワのマグラランに私設美術館を設立し、自身の作品展示と企画展用の展示室を併設してい

⁷⁵ 記されているのは「現代画家(*pelukis kontemporer*)」と「現代」を付しているが、現在「現代美術家(*seniman kontemporer*)」といわれる主体とは意味合いが異なる。

⁷⁶ 西スマトラ、パダンパンジャン生まれ[1923-1994]

⁷⁷ 西ジャワ、ガルツ生まれ[1924-1987]

⁷⁸ 中部ジャワ、スラカルタ生まれ[1931-]

⁷⁹ 西ジャワ、バンドン生まれ[1930-1993]

⁸⁰ ジョグジャカルタ生まれ[1918-1983]。

⁸¹ 西ジャワ、プルウァカルタ生まれ[1928-]

⁸² 中部ジャワ、クトアルジョ生まれ[1919-2002]

る。ファジャール・シディツ(Fadjar Sidik)⁸³はジョグジャカルタのガジャマダ大学で英文学を学んだ後に美術アカデミーに入学している。「民衆画家(PR)」に参加をしたが、多くのメンバーが左翼思想だったために馴染めず、バリに移って制作を続けた。

当時、バンドン工科大学美術学部の学生に向けては、オランダやアメリカの財団による美術助成制度があり、上述の画家たちはスティキューサ財団(Sticusa)、ロックフェラー財団(Rockefeller)、フルブライト財団(Fulbright)などの助成を受けて留学の機会を得た。とくにアメリカの財団はスカルノ政権からスハルト政権に交代した頃に、政治的思惑もあってインドネシアに対して教育的支援を積極的に行った⁸⁴。そうした背景を裏付けるように、1953年から1957年までオランダのヤン・ファン・エイク造形芸術学校へ留学した経験のある彫刻家グレゴリウス・シダルタが以下のように語っている。

当時はインドネシア共産党(PKI)が強かった時代なので、資本主義のものはすべて拒否されました。海外から輸入されたものがすべて拒否された背景には、当時の独立や改革路線などといった政治的な影響が大きかったのです。しかし、スハルトの時代になって komunisme が排斥された頃から、現代的なものの受容が許され発展していきました[後小路2007:10]。

『インドネシア美術史』では、ここに挙げたインドネシア近代美術を代表する画家たちの略歴に加え、一部の画家の作品図版も掲載しているが、図版の印刷状態が悪いため、筆者の資料からそれぞれの画家の特徴がわかる作品を選んで掲載した。

⁸³ 東ジャワ、スラバヤ生まれ[1930-2004]

⁸⁴ 2016年2月20日にバンドン工科大学美術学部講師ヌルディアン・イッサン氏に行った電話での聞き取りによる。



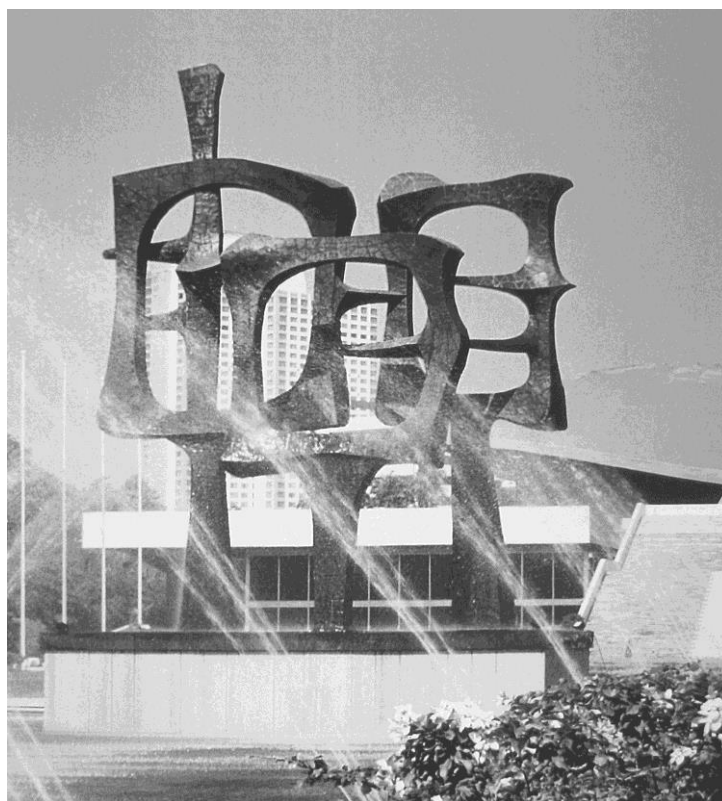
図版 21 Mochtar Apin, *Fishing*, 1970



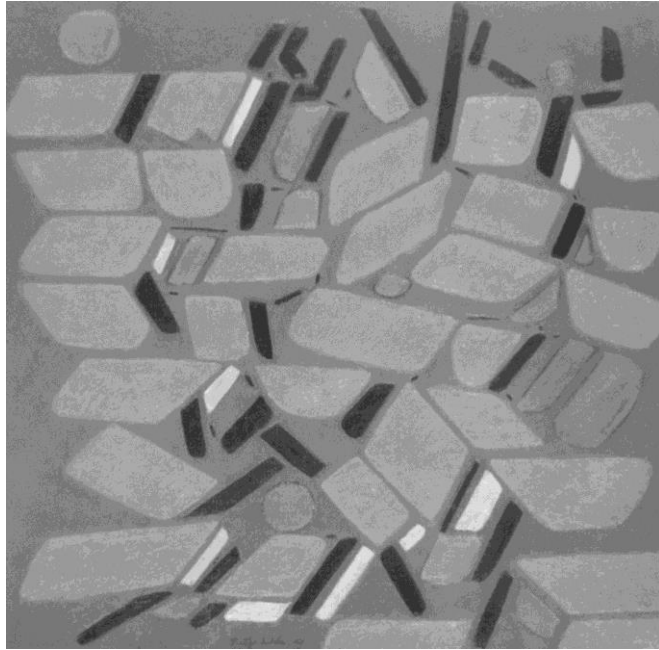
図版 22 Ahmad Sadali, *Scratched Surfaces and Furrowed Space*, 1973



図版 23 Srihadi Soedarsono, *The Sacred Spirit of Bedoyo Ketawang*, 1996



図版 24 But Muchtar, *Ikatan*, 1977



図版 25 Fadjar Sidik, *Space Dynamic*, 1969



図版 26 Widayat, *Dogs Barking as Elders Jog*, 1996

(2)独自のモダニズム概念

インドネシアのキュレーター、ジム・スパンカット(Jim Supangkat:以降スパンカット)は、「西欧のコンテキストの外で展開するモダニズムが存在する」といい、インドネシア独自のモダニズムの存在を肯定した。また、社会学的・歴史的な「近代性(モダニティ)」と、文化的な「モダニズム」は区別すべきもので、美術の文脈における「モダニズム」は、フランスの美術アカデミーや美術界の従来からの規則や基準に対する反発として19世紀後半のヨーロッパ美術に始まる特定の運動を指すのだと強調している[スパンカット 1995:17]。こうした前提の上で、スパンカットは以下のようにアジアのモダニズムを説明している。

アジア、特に植民地支配におかれた国々では、西欧の影響が意味するところはモダニズムの出現と同じではない。アジアにおける西欧の影響とは、決して近代化のプロセスとともに始まったわけではなく、モダニズムによって引き起こされた世界化あるいは国際化の結果生まれたとは言えない。アジアにおけるモダニズムの出現を、すべて西欧のモダニズムに帰すことはできないのである。地域的な条件やそれぞれの現実もまた、モダニズムの出現を促す原動力となった[スパンカット 1995:19]。

スパンカットは古典期のジャワ文化を例に出し、17世紀初頭の植民地時代には、ジャワの封建領主とオランダ植民地政府が創造したファイン・アートの概念があったと指摘する。それがジャワ語の「カグナン(kagunan)」という語だが、この「カグナン」の概念に相当する地方語は、他地域では見つけられないという。「カグナン」の意味する「賢さ」「慈善活動」「スケッチやドローイング、彫刻、作曲、歌詞などの形で審美的な美を生み出す高貴さと結びついた知性や感性」といった概念は、ジャワ島だけにみられるものであり、これこそが、ジャワ文化が西欧文化を吸収して早くから開花したモダニズムなのだと指摘している[スパンカット 1995:19]。このように、いわゆる西欧とは異なる出発点をもつインドネシアのモダニズムは、伝統を批判し、進歩のために社会的地位を確立しようとするアヴァンギャルド精神に基づくものではなく、「道徳主義に根ざし、抑圧され軽蔑されてきた伝統や文化を含め、民衆を擁護する目的をもっていた」[スパンカット 1995:26]。

いっぽう、『インドネシア美術史』では、近代美術の項に以下のような記述がある。

どんなに一人の人物の役割が大きくとも、どんなに一つの流派が有力であっても、最終的にはこれまでと思想の異なる新しい世代によって、新しい展開が生まれ、新しい流派が生まれる。これが現代作家の立場を映し出している(中略) 理論の追求と実践による美術の公的教育を基にした継続的な発展は、美術領域に新しい可能性をもたらし、工業デザイン、陶芸、インテリア、染色(バティック)、工芸の分野が発展した。このような状況は、絵画

や彫刻のような純粋美術だけではなく、ひろく人々が使用する日用品の中にも美が浸透することであり、人々がもっている美術に対するイメージが、いま現在の美術作品の創造に反映されることでもある[PPPKD1979:193]。

ここではモダニズムについての内面的な問題ではなく、新たに加わった「近代の美術」というジャンルの射程が提示されている。独立直後の1950年代に美術が発展し、オランダ人やジャワの貴族階層が楽しむだけの美術ではなく、デザインまでもが美術という分類の中で認知されるようになった背景には、アートインフラのひとつである教育機関の充実と、経済成長の影響があるだろう。

繰り返すが、インドネシアのモダニズムは、いわゆる西欧の近代化とは異なる形で受容され浸透していった。東南アジア美術研究者であり、日本で唯一、東南アジア美術を専門に収蔵展示している福岡アジア美術館の初代学芸課長の後小路は、東南アジアに西欧のモダニズムの影響が及んだのはおおむね1930年代だとして、以下のように記している。

植民地からの解放、民族自決、国民国家の建設へと向かうナショナリズムが1920年代にはおおきなうねりを見せ始めていた。そうした植民地下のナショナリズムを精神的な背景として、1930年代には、モダニズムを意識した美術グループが植民地の主要都市に誕生し始めていた[後小路 2007:4]。

ここで記されている東南アジアにおけるモダニズムの胎動は、1940年代になると日本軍が占領し、戦後の混乱によって停滞した。インドネシアが実質的に独立を得て、共和国として新たな歩みを踏み出したのは1950年代だった[後小路 2007:4]。この指摘を第7表に照らして見ていくとわかりやすい。1930年代にスジョヨノ率いる「プルサギ」が近代美術運動として始まり、バリでは「ピタマハ」グループが、宗教に根付いた細密画に西欧の技法を取り入れ独自の絵画様式を生み出した。1940年代は独立を目指すスカルノらのグループによって「民族総力結集運動(プートラ)」ができ、芸術部門を設置したし、その後日本軍政下には「啓民文化指導所」が機能した。そして1949年に正式に独立を果たしたインドネシア共和国で、1950年代から新たな歩みが始まったのである。

とくに1950年代は、欧米留学第一世代が帰国をし、国内では本格的に美術教育が再開あるいは開始され、新しい美術が開花していく時期となった。そしてインドネシア美術界に入ってきたモダニズムはその後まで大きな影響を与えていくこととなる。前述の「欧米留学第一世代」とは、オランダやアメリカの財団から助成を受けて、美術留学をしたバンドン工科大学、ジョグジャカルタ芸術院の出身者を指しているが、インドネシア近代美術を開花させた彼らは、インドネシア国内でどのような教育を受けていたのだろうか。ここからはインドネシア近代美術を牽引した主体が学んだアートインフラである教育機関について、背景をみていこう。

(3)アートインフラの近代化

独立の空気が高まった 1930 年代以降、ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタを中心に様々な「サンガール」が生まれた近代美術の画期については、第1章で述べた。当時は画家が中心となり、共通の思想や目的のもとに数名が集まり、共に制作するという形がほとんどだった。その流れにあって、サンガールよりも規模の大きい教育機関の設立が希求されると、都市では美術系の学校が生まれる。サンガールの規模で画家が集まり学んでいた、いわば寺子屋システムが、ここに至って組織化され、より多くの作家あるいは美術教育者を養成できるインフラとなったともいえる。こうして創立された美術教育の場として代表的なのが、バンドン工科大学 (ITB: Institut Teknologi Bandung) と国立芸術院ジョグジャカルタ校 (ISI: Institut Seni Indonesia) である。さきほど紹介した画家のすべてが、このどちらかで教育を受けていることからわかるように、創立から現在まで、多くの美術家や美術評論家を輩出してきたこの二校は、歴史的・地理的背景、創立の背景の相違から、つねに二項対立として語られ、対立するイメージは現在まで残っている。

(3)-1. バンドン工科大学 (ITB)

バンドン工科大学の前身は 1920 年、西ジャワのバンドンに創立したバンドン工科高校である。1947 年、この工学部内に「美術教育養成所 (*Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar*)」が開設され、これが後に美術学部へと継続された。1959 年には現在の名称であるバンドン工科大学 (ITB: Institut Teknologi Bandung) に改名され、1984 年、オランダ人画家を招聘し、西洋的美術観の近代美術教育を行うための「美術教育学部」が開設された。つまり開設時には、美術教育の指導ができる人材を育てる学部として、それまで工学部の中にあつた美術教育分野が、1学部として始まったのである⁸⁵。バンドン工科大学はその頭文字をとって「ITB (イー・テー・ベー)」と呼ばれるので、本論でも以降は「ITB」と記す。

オランダ人指導者のもとで美術教育を受けた当時の ITB 学生は、西洋の近代絵画に強い影響を受けてた。1954 年にジャカルタ文化会館で開催された ITB 出身者のグループ展を見た美術評論家のトゥリスノ・スマルジョ (Trisno Sumardjo)⁸⁶は、当時の有力週刊誌に掲載した「西洋の実験室に仕えるバンドン」⁸⁷という美術評論の中で、「ITB は美術学校ではなく、西洋の実験室だ」と批判した。スマルジョが記した「西洋の実験室」という語とともに、ITB の「西洋美術の受容場」「西洋的」というイメージは決定的なものとなり、現在でも ITB の学生の口からステレオタイプとして聞かれるほどである。スマルジョの記述は、ITB で指導を行うオランダの指導者リース・ムルダー (写真8) に代表

⁸⁵ 初期には美術科と建築科のみだったが、1963 年に陶芸科、1964 年に版画科と彫刻科を開講、現在は美術デザイン学部の中に、美術科、デザイン科、社会工学科を有する。

⁸⁶ スラバヤ生まれ[1916-1968]。詩人、小説家、また多くのシェイクスピア作品をインドネシア語訳したことで知られる。インドネシア青年芸術家グループに参加した後、ジャカルタでは様々な文化活動に関わる。ジャカルタ芸術協会の議長も務めた。

⁸⁷ 原題は「Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat」[Mingguan Siasar, 5 December 1954]。

される西洋の美術概念をそのまま受容している ITB への批判だった⁸⁸。しかし、一方でこのような教育システムが行われたことで、インドネシアにも早い時期からモダニズムが輸入されたことには、その後のインドネシア美術の発展にとって意義もあったであろう。



写真8 芸術鑑賞についての授業を行うリース・ムルダー(1955年バンドン美術教育養成所にて)
[AD Pirou, *Faith and a Journey in Indonesian Art 1955-2002*, p.31]

「西洋的」というイメージが作られた背景には、ITB がオランダ人によって創立した大学であることに加え、バンドンの歴史とも関係がある。植民地時代はオランダ人用避暑地として「ジャワのパリ」を意味する「パリス・ヴァン・ジャヴァ (*Paris Van Java*)」の異名をもつほどに西洋化されたバンドンは、当時至るところにコロニアル建築が並び、西洋人の近代的な生活様式に触れることができた。西洋人画家とインドネシア人画家は、バタヴィア (現ジャカルタ: 筆者注) の暑い都市から西ジャワの高原地域へ集中的に定住したため、バンドンは首都以上に芸術活動の中心となった[ディクディク 2014:1]。こうした背景によって、バンドンの街には、「アーバン (*urban*)」で「西洋的 (*barat*)」、「コスモポリタン (*kosmopolitan*)」というイメージが付加され、そのまま ITB 出身者の作品をも示すようになったのである⁸⁹。1955 年に ITB に入学し、インドネシアの近代美術の発展に貢献した作家 A.D.ピロウス⁹⁰は、当時の状況を次のように語っている。

インドネシア美術にはジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタという三つの中心があり、当時のバンドンでは、オランダ人の思想をもつ指導者が、西洋の教育方法で教えるという、ア

⁸⁸ しかしその一方で、ITB で当時学んだ画家たちからは、「正統な」西洋美術を学んだという自負とも受け取れる語りを聞くこともできる。

⁸⁹ 2014 年 6 月 24 日におこなったヌルディアン・イッサンへの聞き取りによる。

⁹⁰ A.D.ピロウス[1933-]。バンドン工科大学でオランダ人教師らからキュビズムを学んだ。1970 年にアメリカに留学してから自らのインドネシア人としてのアイデンティティを追求するようになり、カリグラフィーを用いた抽象絵画を創作する。絵画や版画でテーマとなっているのは多くがコーランからの引用である(図版 XX 参照)。

カデミーそのものの中で美術が発展していきました。大事なことは、現代美術、近代美術の中で新しい「造形言語 (*bahasa seni rupa*)」⁹¹を発見することでした。一方、ジョグジャカルタは新しい「造形言語」を発見することよりも、テーマが最も大切でした。「日常の生活」や「革命」をテーマにすることが重要だったのです⁹²。

ピロウスは、二項対立で比較されるバンドンとジョグジャカルタに首都ジャカルタを加え、「バンドンはアカデミーの街、ジョグジャカルタはナショナリズムの強い街、ジャカルタは非アカデミーの街という特色があった」と語っている。また「当時のバンドンでは、美術とはインターナショナルなものだと認識されており(中略)ジョグジャカルタでは国民性や伝統をテーマにしていた」とも説明している。ピロウスはまた、二校の指導体制についても以下のような相違を指摘している。

わたしは 1955 年(大学創立の8年後)に ITB(バンドン工科大学)に入学しますが、当時の教師の 90%がオランダ人でした。1955 年にはジョグジャカルタでもインドネシア美術アカデミー(ASRI)という大学が設立されますが、教師はすべてインドネシア人で、ほとんどの人は専門的教育を受けていませんでした。独立戦争の頃に画家として活動していた美術アカデミーの教師陣は、世の中で起こっていることを作品で語るとい手法をとっていました。市民、革命、日常生活の描写が、美術として成立していたのです⁹³。

ピロウスは、ジョグジャカルタが「社会主義リアリズム的」だったのに対して、バンドンはオランダの影響が大きく、西洋の美術教育に重点がおかれたという。ピロウスの語りで興味深かったのは、美術の評価についての問題である。かれは当時のインドネシア美術界について、「美術を評価できる人間が存在しませんでした。現代的な美術を評価できるのは、大使館に来ているアメリカやイギリス、オランダといった西欧人だったのです」⁹⁴と語っているが、美術の価値付けをする主体が少なく、美術批評という活動を行えるメディアが少なかったという状況は、インドネシア美術界におけるインフラの環境を示した語りとして重要だろう。

⁹¹ ピロウスのいう「造形言語」は聞き慣れない言葉だが、インドネシア美術界では違和感なく使用される専門用語に近いものである。筆者自身が10余年インドネシア美術界に身をおく中で理解しているのは、日本語の「表現方法」に近い意味を含んだものだが、西欧の美術教育を受けた ITB 出身者にとって、美術制作と美術の理論は切り離せないものであり、そういう意味では、「造形言語」はまさに、美術の実践と言説を含んだ「実践と理論による表現」とでもいうものである。

⁹² 2004 年 9 月 24 日、本人宅で行われたインタビューより。筆者は九州大学大学院人文科学研究院教授の後小路雅弘氏の科学研究費補助金(基盤研究(C-2))の調査共同研究者兼通訳として調査に同行した。聞き取りを行った作家については、報告書を参考に、通訳の経験をもとにして、適宜、語りのニュアンスに近いよう訳し直した。これ以降、2004 年 9 月の調査で行った聞き取りについては参考文献として[後小路 2007]を併記する。

⁹³ 2004 年 9 月 24 日に行った聞き取りによる[後小路 2007:16-18]。

⁹⁴ 2004 年 9 月 24 日に行った聞き取りによる[後小路 2007:16-18]。

(3)-2. ジョグジャカルタ芸術院

いっぽうジョグジャカルタでは、1950年にインドネシア美術アカデミー(ASRI=*Akademi Seni Rupa Indonesia*)が、続いて1952年にインドネシア音楽アカデミー(AMI=*Akademi Musik Indonesia*)が設立された⁹⁵。インドネシア美術アカデミーの当初の最大の目的は、絵画教師の学術的機関にすることだった。

政府主導の学究的教育機関が生まれた理由には大きく三つの背景が考えられる。ひとつは、若い画家志望者に対して、文化史、心理学、美学など専門教科指導ができる教員が不足していたこと。ふたつめに、各地で生まれた画家グループ「サンガール」は、内部では結束していても外にむかって開けているわけではなかったため、より公的で開かれた教育機関が必要だったこと。そしてもうひとつの理由は、サンガールに新しく入るには資金が必要だったため、経済的負担の少ない教育制度が求められた⁹⁶[PPPKD1979:194]。このような理由から、ジョグジャカルタでは、古くから継承されてきた地元の伝統芸能(音楽や舞踊)を保護し、新たな芸能伝承のための人材を育成することを目的とした教育機関が生まれ、それらが地元に基づいた伝統芸能に携わるインドネシア人によって発起され、開校しているという特徴がある[PPPKD1979:193]⁹⁷。

1973年、美術アカデミー(ASRI)と音楽アカデミー(AMI)は統合され、ジョグジャカルタ芸術院(*Institut Seni Indonesia*:以降ISIと記す)となった⁹⁸。

⁹⁵ 独立宣言直後、ジョグジャカルタは闘争の拠点となっており、しばらくはインドネシア共和国の首都にもなっていたため、1950年前後には多くのアーティストがジョグジャカルタに集まっていた[ユリマン 1980:318]。

⁹⁶ ここで記されている「費用が必要」という点について、文献では詳細がわからなかったが、おそらく展覧会開催や絵画制作のための費用をメンバーで出し合ったのではないと思われる。

⁹⁷ はじめは中学校かまたは同等の学業終了後に画家を目指す者、あるいは高等学校か同等の学業終了後に絵画教師を目指す者を受け入れた。

⁹⁸ インドネシア芸術院(*Institut Seni Indonesia*)は国立で、現在はジョグジャカルタ以外にもデンパサール(バリ)、ソロ、パダン(スマトラ)に設置されている。この4校がみな芸術院(ISI)であるため、所在地を冠して「ISI ジョグジャ(芸術院ジョグジャカルタ校)」、「ISI デンパサール(芸術院デンパサール校)」と表記する。そのため、「ISI」だけではどの都市の芸術院かはわからない。しかし本論で記述しているのは国立芸術院中でもジョグジャカルタ校の事例がほとんどであるため、基本的にはISIとのみ記し、ジョグジャカルタ校以外の国立芸術院ISIについて記述する場合には地域名を付して記述することにする。現在のジョグジャカルタ芸術院は美術学部、パフォーマンス学部、記録メディア学部から構成されている。美術学部(*Jurusan Serirupa*)にはファイン美術専攻(*seni murni*)、工芸専攻(*kriya*)、デザイン専攻(*desain*)、パフォーマンス学部には民族音楽学専攻(*etnomusikologi*)、舞踊専攻(*tari*)、演劇専攻(*teater*)、音楽専攻(*musik*)、ガムラン歌舞芸能専攻(*karawitan*)、影絵芝居技術専攻(*pendalangan*)が、また記録メディア学部にはテレビ専攻(*televisi*)、写真専攻(*fotografi*)がある。



写真9 1950年創立当時のインドネシア美術アカデミー[IVAAの資料より]

インドネシア美術アカデミー(ASRI)について、前出のA.D.ピロウスは、「ASRIの教師は全員がインドネシア人で、専門的な美術教育を受けた人はいませんでした」と語っているが⁹⁹、設立当初、絵画教師となったのはサンガール設立期にリーダーとして画家グループを牽引したヘンドラ・グナワンとクスナディであった。ITBのような「西洋的」美術教育システムではなくとも、地域の文化に溶け込んだ「サンガール」で学んだ経験のある画家が指導に関わっており、教育システムはある程度整っていたのではないかと想像できる。この時期は、美術アカデミーに在籍する者が、アカデミーの外では「サンガール」のメンバーとしても活躍するなど、まだ教育機関の外では画家グループの活動が力をもっていた。

ジョグジャカルタに生まれ、インドネシア美術アカデミー(現ジョグジャカルタ芸術院)で学んだ後、オランダに留学し、帰国後に母校の彫刻科で教鞭をとり、その後ITBでも指導した経験のあるグレゴリウス・シッダルタ(Gregorius Sidharta Soegijo)¹⁰⁰は次のように語っている。

1950年代、ジャカルタとジョグジャカルタの画家たちの間では革命からのリアリズムが中心で、モダンなものはまったく入ってきませんでした。しかしバンドンでは、リース・ムルダー(ITBで教鞭をとったオランダ人画家:筆者註、写真8)がいたために、他の都市とはまったく異なり、キュビズムを中心としたモダニズムが導入されていました。これは大きな画期だったと思いますし、インドネシア美術史においても、重要な流れだといえるでしょう(中略)わた

⁹⁹ 2004年9月24日に行った聞き取りによる[後小路2007:16-18]

¹⁰⁰ グレゴリウス・シッダルタ・スギヨ [1932-2006]はジョグジャカルタ生まれ。美術アカデミーで学んだ後、1953～1957年、オランダのヤン・ファン・エイク造形芸術学校へ留学、その後バンドン工科大学美術学部で彫刻を専攻した。後年はインドネシア彫刻家協会(Asosiasi Pematung Indonesia)の代表を務め、他界するまで積極的に活動した。1999年に筆者がジョグジャカルタのブンダ・アートスペースで個展を開いた際に、開会式に出席したシッダルタ氏と初めて言葉を交わしたが、晩年は若手作家の作品展にもよく顔を出し、とくに彫刻家にはアドバイスをくれた。2006年にガンで亡くなったシッダルタの最後の未完成作品はキリスト像だった。病魔と闘いながら、信仰していたキリスト像を手がけていたのだと、彼の死後に妻から聞いた。

しは 1957 年にオランダから戻り、ジョグジャカルタの美術アカデミー (ASRI) で教鞭をとりました。その頃、わたしは留学したオランダのモダニズムの影響を受けて抽象作品を制作していました。同じ頃、バンドンではすでにモダニズムが受け入れられていたのに、ジョグジャカルタの画家たちは「バンドンから来たものはいらない」と、近代美術を拒否していました。それなのに、わたしが帰国してモダニズムに影響を受けた作品を作っていたら、「近代美術はバンドンからではなく、オランダから来たもの」という認識になり、受け入れ始めたのです。こうして、ジョグジャカルタの画家たちにも近代美術の傾向が見られるようになりました(中略)無論、ジョグジャカルタとバンドンの対立はありましたが、わたしはそれとは別の立場にいたので、その渦中にいるという感覚はなかったです¹⁰¹。

シダルタがいう「革命からのリアリズム」とは、スパンカットが指摘したように「抑圧され軽蔑されてきた伝統や文化を含め民衆を擁護する目的をもって」インドネシア独自の近代美術を指しており、独立戦争から独立を勝ち取るまでの民衆の闘争を題材にした絵画を意味している。シダルタが指摘したように、すでにジャカルタとジョグジャカルタ、それに対するバンドンという絵画の方向性の相違があった中で、美術と音楽アカデミーが統合したジョグジャカルタ芸術院 (ISI) 出身者の作品に対して、「物語的／ストーリー性 (*narasi/cerita*)」と「現実主義のイメージ (*citraan realistik*)」があるというステレオタイプなイメージがもたれている[Hujatnikajennong 2007:30]ことは数人の語りから確認してきた。こうしたジョグジャカルタのイメージの背景には、ジョグジャカルタには現在も王宮が残り、インドネシア共和国が制定された後も共和国の中の「一州」ではなく、「ジョグジャカルタ特別区」と置区されていること、市民のほとんどがスルタン王の統率するジョグジャカルタという地域単位を意識し、伝統を重んじて生活していることが影響している。

ではジョグジャカルタにはどのような特徴があるのか考えてみたい。筆者は 1999 年にインドネシア教育文化省の外国人留学生制度を受け、ISI の聴講生として 1 年間を過ごした。その後 2010 年までジョグジャカルタで過ごしたが、その間に自ら実感したのは、屋台の行商人や市民の足であるベチャ引き¹⁰²でも、ISI を知っていることだった。国立芸術院 ISI は、ある程度大きな教育機関としてある程度認知されていると思う。しかしそれ以上の要因として、ISI の学生がキャンパスを出て、外部で様々な活動をしていることにより、市民の認知度も高いのだと思われる。音楽学部と美術学部を併せもつ ISI では、美術学生と音楽学生との交流も多い。また生活費に困った美術学生は、街の大通りに出て、夜まで似顔絵描きのアルバイトをする。そうした学内に留まらない ISI 学生の活動が、一般の人々にも広く受け入れられている環境があるのは筆者が実感したところである¹⁰³。

¹⁰¹ 2004 年 9 月 25 日の聞き取りによる[後小路 2007:8-10]。

¹⁰² 三輪の自転車 で二名までを運ぶことのできる人力タクシー。

¹⁰³ たとえば筆者が制作のために工具や金属部品などを買いに行ったときでも、「あんたは ISI の学生なのか」とたずねられ、そうだとはいえ値引きをしてくれることもあった。画学生がジョグジャカルタで受け入れられていることは住

また、ジョグジャカルタは街の大きさがバンドンとは比較にならないほど小さい。バンドンでは非常に複雑な路線をもった市バス利用が一般的で、週末にはジャカルタからやってくる車のために激しい交通渋滞が発生するのに対し、ジョグジャカルタは現在でも自転車、オートバイ利用者が大半で、市バスの路線も比較的わかりやすい¹⁰⁴。ITB 校舎がバンドン市北部の比較的裕福な居住地域にあるため、地方出身の学生が大学から離れた場所で下宿をしているのに対し、ジョグジャカルタは生活費が安く、ISI 周辺にたくさんの安価な下宿が並んでいる。学生は自転車あるいはオートバイで移動をし、キャンパス近くで生活する人が多い¹⁰⁵。

ここでいま一度、第1章の第8表で確認してみたい。公的教育機関として最初に生まれたのは1922年ジャカルタで設立されたタマン・シスワ(Taman Siswa)である。ここで学んだスジョヨノ、ルスリ、バルリらは、1930年代から盛んになるサンガール設立期に、様々なグループを結成し、作品を発表し、後継者を育てた。こうした活動はいわゆる寺子屋システムであり、すでに美術インフラとしての学びの場が形成されていたとみることもできよう。サンガールは植民地時代の抑圧の中で、ナショナリズムとともに成長し、日本軍政期を経てそれぞれの思想、技法の追求へと向かった。そして独立を勝ち取り、インドネシア共和国が形成される過程の中で、国からも美術の領域で新たな人材を育てる必要が生まれた。そうして近代的な教育のシステムの中で作られたのがバンドン工科大学であり、ジョグジャカルタ芸術院だった。そして現在まで、この二校出身者がインドネシアの美術界のアートインフラを担い、様々な活動を行っているのである¹⁰⁶。

筆者は1997年にバンドンで初めて展覧会を開き、それ以降ITB出身者のキュレーターや美術家と交流をもっている。10余年バンドンとジョグジャカルタを行き来して筆者自身が感じるのは、上記のステレオタイプに加え、バンドンの美術家は個人で活動することが多く、ジョグジャカルタの美術家はグループ活動することが多いという特徴であることも加えておく¹⁰⁷。

んでいて何度も実感した。

¹⁰⁴ 昨今はジョグジャカルタでも自動車やオートバイの所有率が高まり、週末は国内の観光客が増加し、中心部では交通渋滞も起こっている。筆者の自宅は観光スポットの一つ、ジョグジャカルタ王宮から徒歩5分に位置しており、週末は自宅前の一方通行道路が渋滞し、車庫入れするのが困難なこともあった。

¹⁰⁵ ジョグジャカルタはインドネシアの中でも「学生の街」と呼ばれるほど教育機関の多い街で、市内には様々な専門学校、短期大学、大学が存在し、その数に比例して下宿も多い。

¹⁰⁶ 第2節「バンドンのキュレーターたち」で詳述するが、最近になって美術の実践大学ではない出身者から美術家やキュレーターとして活動する主体が若干ではあるが現れている。

¹⁰⁷ いままでは地域性で比較をされることが多かったITBとISIだが、作家がグループ志向になりやすいジョグジャカルタの特徴については、1940年代のサンガール設立期の状況から分析ができるかもしれない。今後、引き続き考察したいテーマである。



写真 10 ISI ジョグジャカルタ校美術学部校舎外観と美術学部講義風景 [2014 年 11 月 6 日筆者撮影]

(4) 独立後のメディア

さて、美術界の活動は、美術家が制作した作品をもって始まるといえるが、それを多くの人々に広めるメディアがなければ美術そのものは発展しない。雑誌や新聞というメディアで紹介される展覧会や作品の情報、美術批評や主体による論争があってこそ、多くの人々が美術に関心を寄せられるのである。インドネシアの美術界では、独立の機運が高まった頃から、画家自身によるメディアでの活動も始まった。その最初といえるのが近代美術運動「プルサギ」に参加した画家スジョヨノによって手がけられた美術批評だろう。しかし、スジョヨノの執筆活動は 1946 年『インドネシア芸術家 (Seni Loekis, Kesenian dan Seniman)』誌の創刊以降、1948 年に情報省の刊行物が発刊されるまでは途絶えた[PPPKD 1979:196]。

スジョヨノはこれからの新しい統一国家インドネシア絵画の方向性や、芸術家が社会の関わり方について評論を記した。当時のインドネシア絵画がインドネシア的な特性や様式を獲得していないことを憂い、インドネシア人が自身の特徴ある形を通して魂に訴える作品を作ることができるのなら、そのときこそインドネシア的特性を見だし、形にする方法を探る必要があると説いた[Sudjojono 1946b]。ここで思い出すのがオランダ植民地時代に、オランダ人やジャワの貴族階層に好まれた「ムーイ・インディ(美しき東インド)」と称される風景画である。そもそも、東インドの山や湖の景色を美しく描いた風景画の様式に「ムーイ・インディ」という名をつけて批判したのはスジョヨノだった。彼にとって「ムーイ・インディ」は、植民地支配に苦しむインドネシア人の現実からかけ離れたブルジョアの趣味であり、オランダ画家によって広められた外からの表現だという、痛烈なオリエンタリズム批判だったといえる。外から見れば平和で美しい風景であっても、そこで暮らすインドネシアの民は支配され、搾取され、貧困の中にいるという現実を、スジョヨノは美術として表現していく必要を感じていた。「プルサギ」が掲げた理想のように、オランダの目から見たアジアが投影された絵画ではなく、インドネシア人固有の人生観、広く深い芸術観を表現したインドネシアの絵画を追求する必要性を、自らの作品だけではなく、美術批評としても訴えたのである。

1950年代になると、様々な書籍が出版され始めた。1951年ジャカルタで発行が始まった雑誌『インドネシア (Indonesia) 』には美術批評の欄があり、初期にはトゥリスノ・スマルジャが執筆を担当した。前出のバンドン工科大学について「西洋の実験室」[Mingguan Siasar: 1954]だと批判をした評論家である。1952年には、ジョグジャカルタ文化局が『文化(ブダヤ=Budaya)』を発行、文化と美術についての批評欄があり、美術作品の複製画と、その作品についての解説文も掲載し、優れた作家を広域に紹介した。発行当初に批評欄を担当したのはクスナディとスワルノジョで、1959年からはポポ・イスカンダールが引き継いだ[PPPDK 1979:197]。クスナディとポポ・イスカンダールは第1章で多くを参照した『インドネシア美術史』の編纂に携わった画家である。

インドネシア美術における美術批評については、前出の A.D.ピロウスが 1950 年代のインドネシア美術界の状況について、「インドネシアには美術を評価できる人間が存在しなかった。現代的な美術を評価できるのは、大使館に来ているアメリカやイギリス、オランダといった西欧人だった」と語っているが、これらのメディアが生まれたことをみていくと、わずかながらも、内側から美術を評価しようとする努力が生まれていたことがわかる。言い換えればこれは、美術を紹介し、評価するアートインフラとしての「メディア」の誕生であり、また美術の価値付けをする「美術評論家」の誕生だともいえよう。

この時期に生まれたメディアの背景で、注目したいことが二つある。ひとつは、当時の美術批評を担当した主体である。積極的に美術批評を執筆したスジョヨノは、インドネシア近代絵画の第一人者ともいえる画家で、インドネシア初の近代美術運動「プルサギ」の設立者である。画家自身が、美術を記述するという様式、つまり美術の実践者が、美術批評するというかたちが、ここで生まれていることに注目したい。このような傾向は、後述する「新美術運動」に関わった彫刻家ジム・スパンカットが、後にインドネシア現代美術を牽引するキュレーターになっていることにも繋がる、インドネシア美術界の特異性ともいえるだろう。美術の実践者による美術評論はまだある。『文化』で創刊当時執筆を担当していたのがクスナディ、その後 1959 年から担当を引き継いだポポ・イスカンダールである。本論がインドネシア美術史を記すため参照した『インドネシア美術史』編纂者である画家の二名が、こうしたメディアでも美術批評の大きな役割を担っていたということに、ここで注目しておきたい。

「インドネシア美術」という概念は、「プルサギ」設立者であるスジョヨノの思想に始まり、それを引き継ぐ形で『インドネシア美術史』の編纂者、クスナディとポポ・イスカンダールへと繋がっていったとみることができよう。この章のおわりに強調しておきたいのは、インドネシア近代美術が始まったといえるこの時代の美術の実践者の言論が、昨今になって見直されていることである。2006 年には『インドネシア美術:エッセイ選集 (Seni Rupa Modern Indonesia:Essai-esai Pilihan) 』が出版され、スジョヨノ、トゥリスノ・スマルジョらの 1940 年代から 60 年代までの美術批評が編纂された。また 2012 年には『美術批評とエッセイからみるインドネシア美術 (Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai) 』

がジャカルタ芸術協会から出版され、スジョヨノ、トゥリスノ・スマルジョの他、アフアンディ、クスナディ、サネント・ユリマン、ジム・スパンカットなど、インドネシア美術の言説に大きな影響を与えてきた美術家や評論家の批評が集められた。こうしたものが今になって新たに出版されたのは偶然ではなく、インドネシア美術が2000年以降に国際的な影響を受け、グローバリゼーションを体験した後に、建国時の先人の思想を再認識しようとする欲求の表れとみることができるだろう。

第9表 インドネシア近代美術略史[戦後から1980年代まで]

年	出来事
	首都がジョグジャカルタからジャカルタへ再び遷る。
	ジョグジャカルタにインドネシア美術アカデミー (Akamedia Seni Rupa Indonesia) 創立。
1950	モクタル・アピン、アマッド・サダリ、スジョコらによってバンドンに美術教育学校 (Balai Perguruan Tinggi Guru Gambar) 創立。 グループ「競技場(グランガン=Gelanggang)」が文化宣言を発表。宣言では、普遍主義と人道主義、さらに普遍的文化がインドネシアの芸術、文化生活に波及することを信条として表明した。 インドネシア共産党から多くの資金と政治的影響を受けた、左翼系文化組織である人民文化協会「レクラ (LEKRA)」が発足。
	インドネシア初代大統領スカルノが、国家制度として美術教育を整備する。
	ウィダヤットによって「インドネシア若手画家 (PIM=Pelukis Indonesia Muda)」が発足。
1952	カルトノ・ユドクスモによって「芸術家集会 (Sanggar Seniman)」発足。 ジョグジャカルタ教育文化省文化局の芸術部門が雑誌『文化 (Budaya)』を発行。文化と芸術の批評欄があり、美術作品の複製が掲載された。
1954	国民文化協議会の出版物で、トリスノ・スマルジョが「我々の美術をめぐる現状」という論文を発表。若手作家の直感的能力と経験によって探求される人道主義的意識の重要性を宣言した。 ジャカルタの文化会館 (Balai Budaya) でバンドンの作家による初の展覧会開催。
1957	初代大統領スカルノの主導のもと、クマヨラン空港のVIPルームに「インドネシア青年芸術家」らの手による長いレリーフが制作される。
1959	スカルノが「インドネシア革命」と呼ばれる政治計画の国家指導者として任命される。1965年まで「国民性」という概念に基づいた文化政策のガイダンスを導入し、社会に普及させた。 1950年創立のバンドン美術教育学校がバンドン工科大学 (Institut Teknologi Bandung=ITB) に改称。
1960's	大学卒業後に主にアメリカへ留学した若い美術教師達が帰国し始める
1961	アリ・スミスによりバリの若い画家グループ「ヤング・アーティスト」が結成される。
1963	ジャカルタのインドネシア人作家と詩人たちが、芸術と文化表現における自由精神への信念を表明した「文化宣言 (Manifest Kebudayaan)」に署名。スカルノによる芸術と文化表現における「国民性」という概念を拒否した。 バンドンとジョグジャカルタを含む大都市の作家や詩人が、この宣言に署名した。
1964	スカルノが、美術科による「文化宣言」を自らの文化政策に反対するものとして禁止する。そして自らの「文化政策宣言」を発表し、「総指導者としての政治」という理念を社会化する。
1965	インドネシア共産党によるクーデター (G30S) が失敗し、共産党と左翼系文化組織の人民文化協会「レクラ (LEKRA=Lembaga Kebudayaan Rakyat)」の解体につながった。 バリ、デンパサールのウダヤナ大学の一部として美術アカデミーが設立される。
	スハルトがインドネシア大統領に就任。「新秩序 (オルデ・バル)」体制が始まる。
1966	ジャカルタの文化会館 (Balai Budaya) にて、バンドン工科大学美術デザイン学部の教師による「11人のバンドン・アーティスト (Grup Sebelas Seniman Bandung)」展が開催される。メンバーはアフマッド・サダリ、A.D.ピロウス、ブット・モフタル、ポボ・イスカンダール、スリハディ、モフタル・アピン、G.シダルタら。
	ラデン・サレ所有の土地に、ジャカルタ特別区長により、TIM (Taman Ismail Marzuki) が設立される。
1968	TIMにおいて「インドネシア絵画大展覧会 (Pameran Besar Seni Lukis Indonesia)」が開催される。これはのちに「ジャカルタ・ビエンナーレ (Biennale Jakarta)」と改称して1975年に、その後「Biennale Seni Rupa」の名で1993年に開催された。

1970	インドネシアが大阪の万国博覧会に参加。バンドン工科大学美術デザイン学部出身の作家数名がインドネシア・パビリオンの準備に携わる。
1973	バンドンに「デチェンタ・スタジオ (Studio Decenta)」発足。インドネシア版画の先駆者となる。
1974	ジャカルタ芸術評議会開催の第2回「ジャカルタ絵画ビエンナーレ」の選考に対し、F.X ハルソノ、ハルディらの若い作家達が抗議し「黒い12月の生命」に署名。この運動はジョグジャカルタの若手作家にも引き継がれた。
1976	美術・画廊 (Balai Seni Rupa) がジャカルタに創設されるが、収蔵作品は増えず、保管室の環境も十分ではなかった。
1977	TIM において「新美術運動 II」展が開催。ジャカルタ芸術評議会は若手作家のためにビエンナーレを創設。
1978	スハルトの三戦に対して学生が街頭デモ。ジョグジャカルタのガジャマダ大学、バンドン工科大学が警官隊に占拠され、学生リーダーが逮捕される。
1979	「新美術運動 III」展開催。ハルディは自身の肖像を大統領の服に合わせてプリントした作品《2001 年のインドネシア大統領》を出品し、展覧会後に投獄された。
1984	ジョグジャカルタの様々な学校が再編成され、インドネシア芸術院 (ISI=Institut Seni Indonesia) となる。ASRI はこの中の美術デザイン学部として併合される。

資料) 『アジアのモダニズム』(1996)、『アジアのキュビズム—境界なき対話』(2005)、*Sejarah Seni Rupa Indonesia*(1979)
Seri Katalog Data IVAA#3(2012)と筆者の資料より。

2. インドネシアの現代美術

(1) インドネシア新美術〈グラカン・スニルパ・バル〉

1932 年ジョグジャカルタに生まれた彫刻科グレゴリウス・シダルタ・スギヨ(以降シダルタと記す)は、「民衆画家」¹⁰⁸で絵画を学んだ後、ジョグジャカルタのインドネシア美術アカデミー(ASRI)¹⁰⁹に入学、1953年にオランダへ渡り、抽象絵画を学んだ。1957年に帰国し、母校 ASRI で指導し、1965 年以降はバンドン工科大学(ITB)で教鞭をとった。シダルタは 1966 年にジャカルタで開催した「11 人のバンドンの作家展」¹¹⁰の成功により、インドネシアのモダニズム画家としての地位を確立した。1973 年には自身が主催する作家グループ「デセンタ(DECENTA)」を創立し、伝統的技法を駆使した彫刻作品を制作した[後小路 2007:8]。このように、1960 年代から 70 年代にかけてインドネシア近代美術の発展に貢献をした美術家の一人であるシダルタは、インドネシア美術史の画期に重要な人物である。

キュレーターで美術評論家のジム・スパンカットは、シダルタがインドネシア美術界で初めて「コンテンポラリー(contemporary)」という語を使ったと記している[スパンカット 1997:25]。その語を使用したのが、1973 年にジャカルタの芸術センターTIM¹¹¹で開催された彫刻家グループ展『インドネシア“現代”彫刻(Patung “Kontemporer” Indonesia)』展である。出品作家の一人だったシダルタが、この展覧会名をつけたのだという¹¹²。1953 年からオランダで学び、キュビズム様式にも触れたシダルタの作品は、図版 27 からもわかるように幾何学的形態を取り入れた抽象的なものであり、それまで彫刻といえば具体的な人体像を制作するのが主流だったインドネシア美術界に、新たな風を送り込んだ。

いまだその概念や定義がゆらぎながらも、用語として使われ始めた現代美術の始まりを語るときに、重要なひとつの美術運動がある。それが「新美術運動:グラカン・スニルパ・バル(*Gerakan Seni Rupa Baru*)」である。1973 年にジョグジャカルタとバンドンの若手作家によって生まれたこの運動は、絵画の装飾的動向という、創造性の停滞に対する批判だけでなく、1940～1960 年のインドネシア

¹⁰⁸ 第1章で触れた画家グループのひとつで 1947 年設立。「インドネシア青年芸術家」からの移籍者が多く、彫刻作品を数多く制作した作家のグループ。

¹⁰⁹ ジョグジャカルタ芸術院の前身。

¹¹⁰ 参加作家はシダルタのほかにはサダリ(図版 X)、モフタル・アピン(図版 X)、ブッ・モフタル(図版 X)、リダ・ウィダヤット、A.D.ピロウス、カブル、スリハディ(図版)、カルティカラがいた[2004 年 9 月 25 日、シダルタ宅での聞き取りによる]。

¹¹¹ TIM は *Taman Ismail Marzuki*(タマン・イスマイル・マルズキ=ジャカルタ芸術センター)の略称。1968 年に創立された TIM は、インドネシアにおける現代美術の成立と育成に重要な役割を果たした。首都ジャカルタの都会性を誇示するという目的で、政府が諸芸術に経済援助をした初めての例としても特筆に値する。1970 年代と 80 年代初期に TIM はインドネシアにおける諸芸術の発信の拠点となり、インドネシア美術史に重要な展覧会、ムーヴメントの多くがここから起こった。

¹¹² シダルタは 1970 年代前半に、大阪で日本の学芸員と数度にわたって現代美術の概念について議論をしている。当時「contemporary(現代/同時代の)」という語は、海外のメインストリームの諸活動の中ですら、また曖昧なものでしかなかった[スパンカット 1997:26]。

における近代美術の根幹として認知されていた伝統全体を拒否するものだった¹¹³。1974 年になると、彼らの活動は賛否両論の反応を受け、美術界で一層注目されていった。メンバーの一人FX.ハルソノ¹¹⁴によれば、新美術運動には大きく二つの思想があり、一つはインドネシア独自の美術追求へ向かう傾向、そしてもう一つが作品の中に新たなコンセプトを追求する傾向だった[Susanto 2011:153]。新たなコンセプト追求のため、彫刻家のニョマン・ヌアルタ(Nyoman Nuarta)¹¹⁵、デデ・エリ・スプリヤ(Dede Eri Supria)¹¹⁶、ジム・スパンカット¹¹⁷、ハルディ(Hardi)¹¹⁸ら新美術運動メンバー¹¹⁹は、インスタレーション¹²⁰、レディメイド、写真、ファウンド・オブジェ、フォト・リアリズム絵画など、多様な表現方法を試みた。新美術運動のメンバーたちは、従来のフォーマルな作品形態から逸脱し、新たな「造形用語」を提案した。

¹¹³ 「第二回ジャカルタ絵画ビエンナーレ」で装飾的様式の作品が受賞したことに対し、ジョグジャカルタとバンドンの若手作家が激しく抗議したことがきっかけとなった[建畠 1997:14]。

¹¹⁴ 東ジャワ、ブリタル生まれ[1949-]。ASRI とジャカルタ美術大学 (IKJ) で絵画を学ぶ[Karnadi 2006:77]。

¹¹⁵ バリ島タバナン生まれ[1951-]。ITB で彫刻を学んだ後、国内外で積極的に制作活動を行っている。

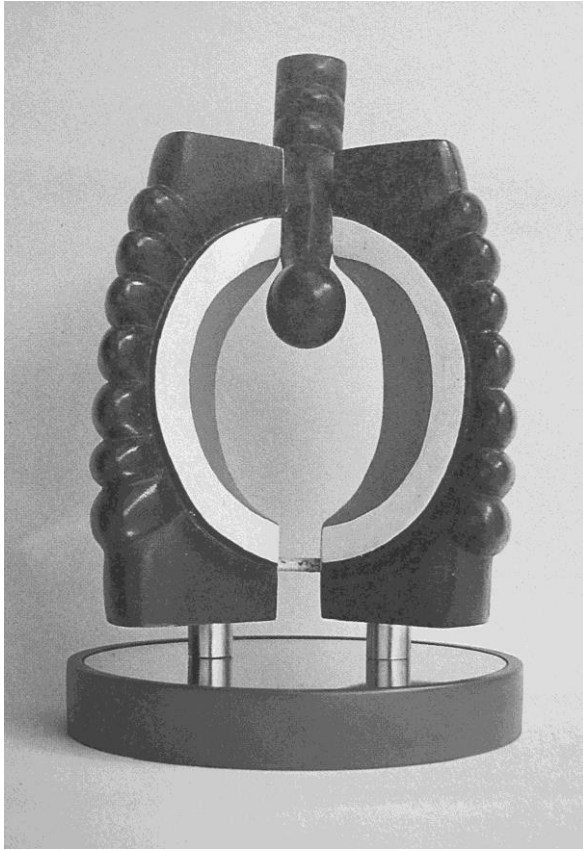
¹¹⁶ ジャカルタ生まれ[1956-]。ジョグジャカルタのインドネシア美術学校 (SSRI) と ASRI で学んだ後 1978 年にジャカルタへ戻り制作を続ける[Karnadi Karnadi 2006:196]。

¹¹⁷ ここまでにその文献を引用しているキュレーター、美術評論家である。スパンカットははじめ彫刻家として美術界での活動を始めている。

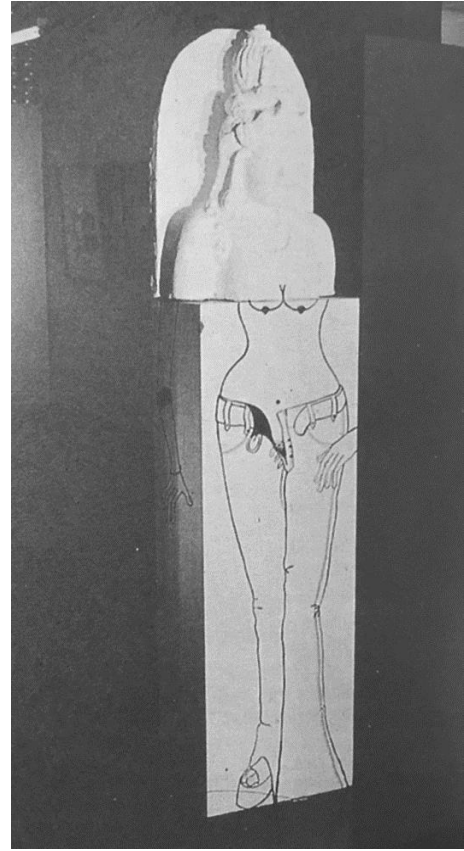
¹¹⁸ 本名は R.スハルディ・アディマルヨノ(R.Soehardi Adimaryono)。東ジャワ、ブリタル生まれ[1951-]。スラバヤ美術アカデミー (AKSERA)、ASRI で学んだ後、オランダへ留学。1975 年新美術運動で活動を始めからハルディの名で知られるようになった[Karnadi 2006:77]。

¹¹⁹ そのほかには、リス・プルウォノ(Ris Purwono)、S.プリンカ(S.Prinka)、アニョール・スプロト(Anyool Soebroto)、サトヤグラハ(Satyagraha)、ニョマン・ヌアルタ(Nyoman Nuarta)、バンドウ・スデウォ(Pandu Sudewo)、デデ・エリ・スプリヤ(Dede Eri Supria)、ジム・スパンカット(Jim Supangkat)、シティ・アディヤティ・スバンゲン(Siti Adiyati Subangun)、F.X.ハルソノ(F.X.Harsono)、ナニツ・ミルナ(Nanik Mirna)、ハルディ(Hardi)、ワギヨノ.S(Wagiyono. S)、アグス・チャハヨノ(Agus Tjahjono)、B.ムニ・アルディ(B.Munni Ardhi)、バクティアル・ザイスル(Bachtiar Zainoel)などがいた。

¹²⁰ 1950 年代末から 60 年代にかけて実践された展示方法。特定の展示空間や野外に、サイト・スペシフィックな芸術作品を設置するもので、ひとつの空間あるいは環境が一つの作品として扱われる。



図版 27 G Shidarta, *Fruit on a Mirror*, 1977



図版 28 Jim Supangkat, *Ken Dedes*, 1975



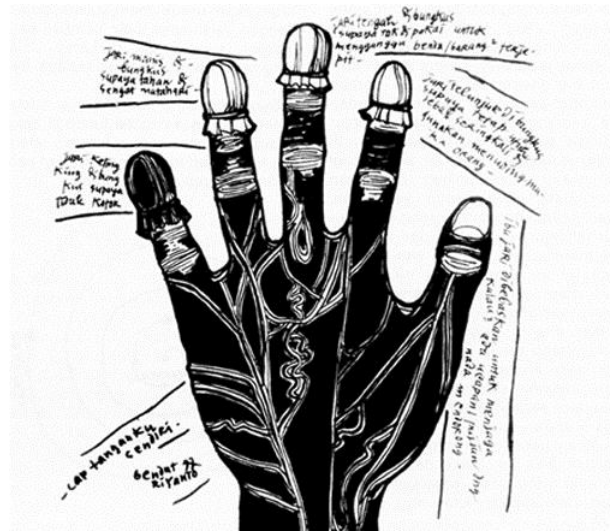
図版 29 FX Harsono, *Displaced#1, #2, #3*, 2003



図版 30 Dede Eri Supria, *Metropolitan Jakarta*, 2000



図版 31 Hardi, *King of the Leopards*, 2004



図版 32 Gendut Riyanto, 新美術運動 5つの指針のイラスト, 1977

1979年、新美術運動のメンバーは「新美術運動5つの指針」¹²¹を宣言した。指針は以下のとおりである。

- 1) 美術作品の創造にあたって既存の「純粋美術」のイメージ、つまり「美術とは絵画、彫刻、版画(グラフィックアート)」という領域に限定される」という考えを捨てなければならない。新美術運動では、上述の美術形式の間に進出することで、正式だとされるこれらの形式には分類することのできない新たな美術の創作を可能とする。制作する場合には、絵画や版画(グラフィックアート)の諸要素などの美術特有の要素がもつイメージを可能な限り捨てなければならない。これらの全領域は、ひとつの分類に属し、造形の要素は空間、動き、時間などの諸要素と結びつくことが可能である。インドネシア新美術に分類できるすべての活動は、たとえば伝統芸能のように異なる美学にそのルーツがあるとしても、生きた美術として正当なものとして認識可能である。
- 2) 前衛主義に基づくエリート思想に偏った美術の中で、専門家という意識を捨てなければならない。そのような専門家は「芸術家は人生の神秘的な部分に属するのであり、世間には知れない繊細な問題への探求の中に身を置かなければならない」と考えるが、そのようなイメージで作られる前衛主義の態度は、可能な限り捨てなければならない。その代わりに、共に生きている人間としての平等性を信じ、個人の感情よりも、現実にある社会問題に関心をもち議論しなければならない。そうすることでアイデアやコンセプトが作品創作にとって優先される。思想または言葉の豊かさは、造形要素の使い方を習得する技術よりも重要である。
- 3) インドネシア美術の表現の多様性を追求するために、制作の可能性を尊重しなければならない。インドネシア美術を新たな可能性で充たし、探究心をもって、無限で多様なインドネシ

¹²¹ 原文は”Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru.”

ア美術の新しい可能性を容認しなければならない。徒弟関係のような方法というのは、本来そこで新たな様式を生み出す可能性を、一人の師の様式にはめこみ、なくしてしまう。徒弟制度は、本来は他のものを作ることができ、インドネシア美術の様式の可能性を広げるはずの生徒たちが、一人の師匠の様式によって枠にはめられてしまうのである。

- 4) インドネシア美術の発展を理想とし、ラデン・サレに起源をもつ新しいインドネシア美術史の知識を重視し、インドネシア美術の発展を追求しなければならない。インドネシア美術史についてそれぞれの時代について深く学び、批判的な目で展開し、今日にいたる発展の動きを計測して積み重ねなければいけない。新しいインドネシア美術史を学ぶことにより、輸入書籍などからは得られない問題に気づき、本来あるべきインドネシア美術の発展に成果をあげることができる信じなければならない。インドネシアの人々、批評家、歴史家、思想家の文章や理論に基づいて美術の展開を語らねばならない。芸術とは普遍的なもので、インドネシア美術の発展は世界の美術史の一部であるという思考に反対する。またインドネシア美術の問題を他国の美術の問題に関連づける思考に対して明確に反対する。
- 5) より生き生きとして、その存在に不安をもつことなく、適切で有意義な、社会の全領域に広がっていく美術を理想とし追求する[Supangkat 1979b:XIX]¹²²。

「新美術運動(グラカン・スニルパ・バル)」という1970年代の美術運動は近年、インドネシア現代美術のルーツであるとして見直され始めている。インドネシアの歴史、伝統を根底に備えたインドネシアの現代美術史を構築しようと提唱する昨今の美術関係者が、その起源を新美術運動に求めるほど、この運動は大きな影響をもっているといえる。「新美術運動」は、当時主流であった装飾的な絵画の停滞に対する批判から始まり、絵画、彫刻などの体系を信じない「新たなる美術(*Seni Rupa Baru*)」を宣言した。そしてここで重要なことは、彼らが明らかに「5つの指針」の中で、インドネシア独自の現代美術を追求していることである。1950年代のインドネシアで文化的に大きな影響を与えた批評家・著述家のトゥリスノ・スマルジョは、「我々の美術の立ち位置」という論文の中で、以下のように記している。

画家は国家のバロメーターである（中略）画家は、画家をとりまく社会の動きや予兆をとらえ、それを映し出す。それゆえに、日常生活において密接な関わりともつ自然と人間の様々な問題もまた、彼らの芸術の一部となるのである[Sumardjo 2006(1957):48]。

¹²² インドネシア語の原本から、黒田[2014]の「インドネシア新美術運動による5つの攻撃」の翻訳を参考に筆者訳。本稿で何度も引用しているキュレーターのジム・スパンカットは、1970年代にはまだアーティストとしての活動を行っており、新美術運動の当初からのメンバーとしてとくに執筆の分野で才能を現していた。

「5つの指針」には、これを発表する10年前にスマルジョが記した美術観、画家観が反映されているようにみえる。こうしてインドネシアの現代美術は、「社会の動きや予兆をとらえ、それを映し出す」という社会的使命を存在意義として発展していくことになる。

「新美術運動」に関わった作家の中には、現在もインドネシア現代美術を牽引する現役作家もいる。スパンカットは「新美術運動」メンバーによる数回のグループ展以降、作家よりもキュレーターとしての活動を増やし、インドネシア初の現代美術に詳しいインディペンデント・キュレーターとなった。F.X.ハルソノは、現在も活動的に新作を発表する作家として知られている。ハルソノは「新美術運動」について、はじめは 1974 年の抗議行動から組織化したものであったが、もともとはバンドンとジョグジャカルタで互いを知ることもなく、自然発生的に台頭した運動であり、理論武装は事後的なものだったと語っている[建畠 1997:14]。それまでは歴史的背景や美術教育方針の相違などで比較されてきたバンドンとジョグジャカルタの若い作家に共通項を見いだして結びつけ、「新美術運動」と命名したのは、バンドン工科大学で教鞭をとっていた美術評論家サネント・ユリマン (Sanento Yuliman)¹²³だった。また、「新美術運動」の作家たちの提起した問題を、インドネシアの美術「スニ・ルパ (*senirupa*)」の定義の再検証によって正当化したものユリマンである[建畠 1997:14]。この運動については、国内の当事者たちの評価だけではなく、日本ではアジア美術研究のさきがけとなった福岡アジア美術館学芸員の黒田も次のように記している。

インドネシア新美術のマニフェストにある、インスタレーションやパフォーマンスへの展開、伝統文化の参照、社会問題の重視、自国民によるインドネシア美術史の希求などは、すべてアジアにおける「現代美術」の誕生を告げている[黒田 2014:195]。

ここでインドネシアに輸入された現代美術のはじまりをもう一度振り返ってみよう。1970 年代初頭にインドネシアの美術界に外来の美術用語「contemporary」が持ち込まれ、それがそのままインドネシア語読みの「コンテンポレル (*kontemporer*)」となった。そして同時期に起こった「新美術運動」をもって、インドネシアの現代美術が始まった[スパンカット 2000:32]。そして「新美術運動」に関わった作家たちに共通する社会的、政治的な批判精神と、インスタレーションやオブジェを中心とする表現が、1980 年代のインドネシアの文化的アイデンティティへの問いによってさらに深化されていたのである[建畠 1997:15]。こうした動きの背景には、トゥリスノ・スマルジョやサネント・ユリマンのような美術をつくる主体ではなく、価値付けしていく”ブレイン”がいたことも忘れてはいけない。

こうしたインドネシア現代美術の誕生の背景とともに記しておかねばならないのは、1970 年代から 2016 年を迎えた現在に至るまで、まだインドネシア美術界において現代美術の定義が明確に示さ

¹²³ 1941 年、中部ジャワ、ジャティラワンに生まれる。ITB 美術デザイン学部出身。美術の実践を学んでいるが、美術評論家として、その言説が美術活動をする主体に対して、現在まで大きな影響を与えている。

れていないことである。たとえば「インドネシア現代美術のはじまり」と言われた新美術運動の中心人物で、現在はキュレーターとして活動しているジム・スパンカット本人が、1996年に日本で開催された『アジアのモダニズム』展図録の中で、「インドネシア美術の展開においては、近代美術と現代美術の境界すら定かではない」[スパンカット 1996:27]と語っており、福岡アジア美術館の黒田も、「近代美術」、「現代美術」に誰にでも共有される明確な定義があるわけではないし、両者をどう区別するかも様々な切り口が可能である[黒田 2009:8]、またアジアでは一般に、欧米とは異なり「現代美術」が明確に定義づけられておらず、しかも美術／非美術の線引きにおいても近代西洋的な基準が通用しにくいいため、現在制作（製作）されている作品の多様性は、日本の美術界の常識では計り知れない[黒田 1999:106]と記している。

本論は、現代美術というジャンルに対する線引き、定義づけが目的ではないので、ここでは揺れ動く現代美術の定義についての状況を記すに留め、引き続き、インドネシア美術界の動態をみていく。

(2) 現代美術の牽引力

(2)-1. バンドンのキュレーターたち

前述した「新美術運動(グラカン・スニルパ・バル)」のムーヴメントの背景として、「バンドンとジョグジャカルタで互いを知ることもなく、自然発生的に台頭した運動」だという F.X.ハルソノの回想があった。この二都市で活動をしていた美術家は、それぞれの都市にある美術教育機関の出身者だったわけである。それが第1節3項で記した、バンドン工科大学美術デザイン学部(ITB)と、ジョグジャカルタ芸術院美術学部(ISI)である。バンドンとジョグジャカルタ、そしてITBとISIは、現在に至るまでインドネシア美術界の二大勢力ともいえる求心力と牽引力をもっている。

バンドン工科大学とジョグジャカルタ芸術院、この二校がそれぞれの地域における異なる歴史的背景、また教育指導方針の相違をもっていることから、それぞれの卒業生にも地域色・大学色が生まれたことについては、日本でいち早くアジア美術を紹介した福岡アジア美術館の前身、福岡市美術館の学芸員だった後小路(現九州大学教授)も以下のように説明している。

50年代から70年代にかけて、モダンを代表するバンドン(バンドン工科大学芸術学部)と伝統とリアリズムのジョグジャカルタ(インドネシア芸術学院)の対立は、そのままインドネシアの文化的な状況を反映したものであろう。モダンと伝統、中央と地方、普遍と個別、国家と個人、自己オリエンタリズムとナショナル・アイデンティティなど、いくつもの対立軸がない交ぜになって、インドネシアの美術を創り出している[後小路 2007:5]。

バンドン工科大学(ITB)とジョグジャカルタ芸術院(ISI)、二校の出身者がいかにインドネシア美術界の多くの主体を占めているのかをデータから確認してみたい。はじめに比較するのは美の価値付けをする主体、キュレーターである。日本では「キュレーター(curator)」と「学芸員」という用語が併用されているが、その仕事や定義については、専門家の間でも真剣に論じられる機会はまだまだ多くないのが現状である[難波 2012:10]。日本における学芸員とキュレーターの相違を示すのであれば、学芸員は大学で所定の単位を履修したり、博物館実習などの学外授業を経て取得することができる国家資格であると説明することができる。1951年に定められた博物館法による学芸員の定義は、「博物館資料の収集、保管、展示及び調査研究その他これと関連する事業についての専門的事項をつかさどる」¹²⁴者だと記されている¹²⁵。

いっぽうインドネシアの場合、美術館が専属の学芸員をおくことは多くなく、たとえば第11表で年長にあたるジム・スパンカットでも、自らを「インディペンデント・キュレーター(indipendent curator)」と称している。「現代美術の場合、英語で言うcuratorは大きく分けて美術館付きの「ミュージアム・キュレーター」と、どこにも属せずにフリーランスで活動する「フリーランス・キュレーター(インディペンデント・キュレーター)」の二種類がある」[難波 2012:16]ため、所属のない自身の立場にスパンカットがこの用語を使用したと考えられる。

国際的には90年代に入って使用頻度の増えた「キュレーション(curation)」やその動詞である「to curate」という語は、当初オックスフォード大学出版の英語辞書にも掲載はなかった。しかし90年代に「キュレーター(curator)」の役割が各国で目立ち始めると、フランスやスペイン、あるいはタイやインドネシアなど英語圏以外の国で「キュレーター」に該当する語訳がなかったため、英語読みの「キュレーター」をそのまま使用しはじめた[難波 2012:110]。上述のように、インドネシアでは海外の美術界の状況を視察したスパンカットによって「キュレーター」という用語が輸入され、彼自らがインディペンデント・キュレーターとして活動をする中で、インドネシアのキュレーター像が形成されていった。第10, 11表で記したキュレーターの一部は、美術大学の講師という職をもちながら、美術館や画廊が展覧会を開催する際に、作家選考、展覧会のテーマやタイトル決め、図録掲載用のテキスト執筆、展覧会場での作品設置などに携わっている¹²⁶。また最近では画廊付きのキュレーターも数は少ないが現れた。このような美術界の現状を鑑み、本論では「学芸員」ではなく、インドネ

¹²⁴ 博物館法第4条第4項より。

¹²⁵ そのため、国家資格をもった日本の学芸員の場合、その名称が用いられる職場には美術館以外にも、博物館、動物園、水族館、植物園などがある[難波 2012:17]。

¹²⁶ 本題からは少々ずれるが、2007年頃の現代美術ブームの時、ジャカルタやバンドンの大都市に生まれた商業画廊で企画展が行われる際には、インディペンデント・キュレーターが展覧会のテーマと出品作家を決定し、展覧会図録も制作された。会期は画廊によって異なるが、2週間から1ヶ月ほどの会期の企画展で、キュレーターが企画とキュレーターズ・テキスト執筆、作品設置に立ち会うといった一連のプロジェクトを請け負うと、その報酬は大学講師の給料の数倍にもなったという[匿名希望のインフォーマントへの聞き取りによる]。

シア美術界の現場で使用されている「キュレーター（インドネシア語読みでは“クラトール”）」をそのまま踏襲した。

さて、第10表は 2015 年まで筆者が行った調査で、インドネシアの代表的キュレーターとして名のあがった34名の出身校をまとめたものである。美術誌編集者、キュレーター、美術家ら30名ほどのインフォーマントに名簿を見せ、追加・削除を繰り返して作成したものである。そして第10表の比率を円グラフにしたのが図5である。これを見ても、バンドンとジョグジャカルタにある二校 ITB と ISI 出身者によって、キュレーターの職が占められていることがわかる。ここで注目したいのは、ITB がキュレーターを輩出する素地をもっているという点である。影響を与えたのは、「キュレーター」という用語を初めて使用したスパンカットである。ITB 学生が卒業後の自分たちの姿を想像したときに、美術界で具体的に活動している主体の見本としてスパンカットがいた。彫刻の実践を学び、「新美術運動」に関わったスパンカットが、美術を評価し、価値づける活動を具体的に学生達に見せることにより、ITB 学生から、キュレーター職を希望するものが増えていったのではないかと考えられる。事実、1990 年代から 2000 年頃までに現代美術系の展覧会でキュレーターとして関わったのは、スパンカットと、リフキ・エフェンディ、アスムジョ・ジョノ・イリアントだった。彼らは90年代、バンドンで自身が運営をする画廊をつくり、自らが紹介したい若手の現代作家の作品を展示するなど、キュレーターとしての活動を活発的に行った。

第 10 表 インドネシアにおけるキュレーターの出身校比率

大学名	都市	人数
バンドン工科大学 (ITB)	バンドン	14
ジョグジャカルタ芸術院 (ISI Yogyakarta)	ジョグジャカルタ	10
ガジャマダ大学 (UGM)	ジョグジャカルタ	3
ジャカルタ芸術大学 (IKJ)	ジャカルタ	1
ウダヤナ大学 (Udayana) ★	バリ	1
スラバヤ芸術校 (STKW)、スラバヤ大学 (UNES)	スラバヤ	2
海外の大学・大学院★	海外	3

注) 以下のキュレーター34名の出身校をもとに筆者作成。★の大学には美術学部などの実技科目はない。

Jim Supangkat, Agus Dermawan, Suwarno Wisetrotomo, M. Dwi Marianto, Asmudjo J Irianto, Rizky A Zaelani, Amir Siddharta, Jean Couteau, Mamanur, Enin Supriyanto, Riffky Effendi, Hendro Widyanto, Asikin Hasan, Hardiman, Aminudin Siregar, Agung Hujatnikajennong, Nurdian Ichsan, Agung Kurniawan, Farah Wardani, Wahyudin, Adi Wicaksono, Ade Darmawan, Rain Rosidi, Hafiz, Sudjud Dartanto, Heru Hikayat, Mike Susanto, Kuss Indarto, Alia Swastika, Agus Kucink, Djuli Jati Pambudi, Wulan, Albert Yonathan Setiawan, Chabib.

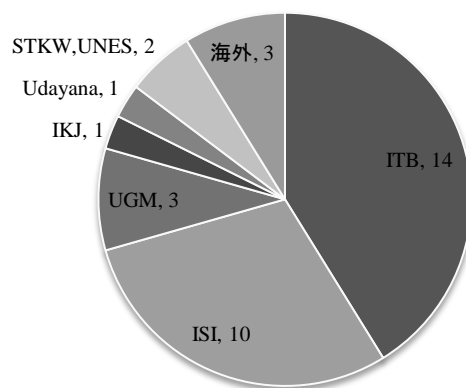


図5 キュレーターの出身校比較



写真11 ITB 美術デザイン学部校舎中央吹き抜けと中庭 [2013年9月23日筆者撮影]

現バンドン工科大学 (ITB) 美術学部教員で、作家としてもキュレーターとしても活動しているヌルディアン・イッサン (Nurdian Ichsan) は、現在の ITB とジョグジャカルタ芸術院 (ISI) について、以下のように語っている¹²⁷。

50年代から頻繁に対比される ITB と ISI の相違点は、それぞれの街の歴史の相違ともいえます。オランダによって創立し、「西洋の実験室」といわれてきた ITB と、伝統に根ざして発展した ISI では、いまでもそれぞれに違いがあります。私が指導者の立場で ITB と ISI の学生を見て思うのは、ITB はより理論的 (*analitik*) で、イシは直観的 (*instink*) だということです。こうした相違は、制作態度や美術に対する考え方にも影響しています。そしてこのような相違は、おそらく、教員たちの指導方法にすでに相違があるからかもしれません¹²⁸。

¹²⁷ 2012年12月13日に行ったヌルディアン・イッサンへの聞き取りによる。

¹²⁸ 2012年12月13日に行ったヌルディアン・イッサンへの聞き取りによる。

イッサンは、ITB と ISI のイメージ形成は創立時あるいはその街自体の歴史まで遡ることができ、その特徴は現在まで、なんらかの影響を与えていると言う。それについては第1節ですでに記したとおりである。また、キュレーター・美術評論家という美的価値付けをする主体の多くが ITB 美術学部出身者によって担われていることは、「ITB は理論的」というイメージ、および現代美術キュレーター第一人者であるジム・スパンカットが ITB 出身であることも関わりがあると思われる¹²⁹。

ここまでキュレーターという主体から、バンドンとジョグジャカルタの相違点をみてきた。次にインドネシアにおける美術評論家・キュレーターという主体を日本と比較し、その特徴を示したい。第11表は、インドネシアの主なキュレーター（美術評論も担う主体としての）の生年と出身校を示し、年齢の順に並べたものである。さきほどの第10表と合わせてみても、ITB と ISI の二校が、美術の実践だけではなく、美術評論の領域においても大きな影響力をもっていたことは明白である。

それぞれの教育歴についてみていこう。本論で多くの記述を参照しているジム・スパンカットは ITB 美術デザイン学部彫刻専攻出身、つまり実践の教育を受けている。スパンカットよりも10年ほど遅れて、ジョグジャカルタの美術界の評論を担うようになったドウィ・マリアント(M.Dwi Marianto) は ISI 美術学部版画専攻である。それ以降のキュレーターの出身校を見ても、ほとんどが美術の実践を学んできたことは明らかで、近年になって現代美術の美術評論に関わる30代のキュレーター・美術評論家に、ようやく一般大学出身者が数名現れた程度である。いっぽう、日本の美術界で美術批評を担う主体の出身校を第12表でみると、実践の美術大学出身者は見当たらない。ここで詳細は記さないが、アジアの他国、欧米諸国の美術界においても、基本的には日本同様に、実践とは異なる領域の主体が美術批評をしている事例のほうが多い傾向にある。

こうした状況の背景から、インドネシアの特徴が見えてくる。インドネシアにおいては、美術批評の重要性に気づいたのが、美術の実践者からであったということである。もちろん、トゥリスノ・スマルジョやサネント・ユリマンといった美術の概念に大きな影響を与えた評論を記した主体もいたが、彼らは小説家や思想家とされており、美術に特化した評論家ではないので表には含めていない。また、インドネシアではアカデミックな美術史、あるいは美術評論の専門家が長い間生まれなかった。美学や美術史という専門教科が少なかったことが、インドネシア美術界のアートインフラの未熟さの原因のひとつとなっている。美術の実践者以外の主体が、美術界の中で美的価値に関わるという素地が生まれにくい点は、インドネシアの特徴だといえる。

¹²⁹ ISI 出身者のキュレーターもいるが、展覧会企画の数や、海外文化機関からの招聘、その他の経歴などを比較した場合に、ITB 出身者の活動がより目立つ。もう一つの ITB の特徴としては、従来よりデザイン専攻学生が多く、ファイン美術よりもデザインの分野で多くの優れたデザイナーを輩出していることが挙げられる。

第11表 インドネシアの代表的キュレーター・美術評論家の出身校

名前	生年	出身校と学部
Jim Supangkat	1948	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部彫刻専攻
Agus Dermawan	1952	ISI 絵画専攻
Suwarno Wisetrotomo	1962	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校
M. Dwi Marianto	1956	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校/Wollongong 大学(豪)美術学部
Asmudjo J Irianto	1962	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部陶芸専攻
Rizky A Zaelani	1965	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部陶芸専攻
Amir Siddharta	1964	Oberlin College(Ohio)美術史、Michigan Univ.
Enin Supriyanto	1964	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部
Riffky Effendi	1968	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部
Hendro Widyanto	1959	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校
Aminudin Siregar(Ucok)	1973	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部版画専攻
Agung Hujatnikajennong	1976	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部
Farah Wardani	1975	トゥリサクティ大学、Goldsmith College(英)大学院で美術史専攻
Wahyudin		UGM ガジャマダ大学
Sudjud Dartanto	1976	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校工芸専攻
Heru Hikayat	1968	ITB バンドン工科大学美術デザイン学部版画専攻
Mike Susanto	1965	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校
Kuss Indarto	1976	ISI 国立芸術院ジョグジャカルタ校
Aliah Swastika		UGM ガジャマダ大学 (Dpt.Komunikasi)

注) 入学年によっては、ISI(ジョグジャカルタ芸術院)が改名する以前の ASRI 出身者もいるが、出身校別の比較のため、すべてを ISI と表記した。

第12表 日本の代表的美術評論家の出身校

名前	生年	出身校と学科
中原祐介	1931	京都大学理学部
東野芳明	1930	東京大学文学部美学科
針生一郎	1925	東北大学文学部、東京大学大学院美学
北澤憲昭	1951	二松学舎大学文学部
南條史生	1949	慶應義塾大学経済学部、文学部哲学科美学美術史
三木多聞	1929	早稲田大学文学部
長谷川祐子	1962	京都大学法学部、東京芸術大学大学院美術研究科
高階秀爾	1932	東京大学教養学部教養学科
建畠 哲	1947	早稲田大学文学部

注) 日本の美術評論の御三家を筆頭に、国際美術評論家連盟日本支部の会員の中から、現代美術評論および著書、展覧会企画の多い会員を筆者が選択した。

(2)－2. ジョグジャカルタの現代美術画廊チムティ

1979 年におこった「新美術運動」でインドネシア現代美術の幕が開けたことは前述した。しかしインドネシア美術界の中で、従来の絵画様式がすべてなくなり、美術家すべてが「新美術運動」の指針にそった作品を制作したわけではもちろんない。第1章でみてきたように、ムーイ・インディ的な風景画を描く画家も、イスラームのカリグラフィーを制作する画家も、民衆の生活を描写する画家も、みな同時にこの時代を生き、作品をつくっていた。この頃の美術作品のジャンルを図で示すと、以下のようなものになる。

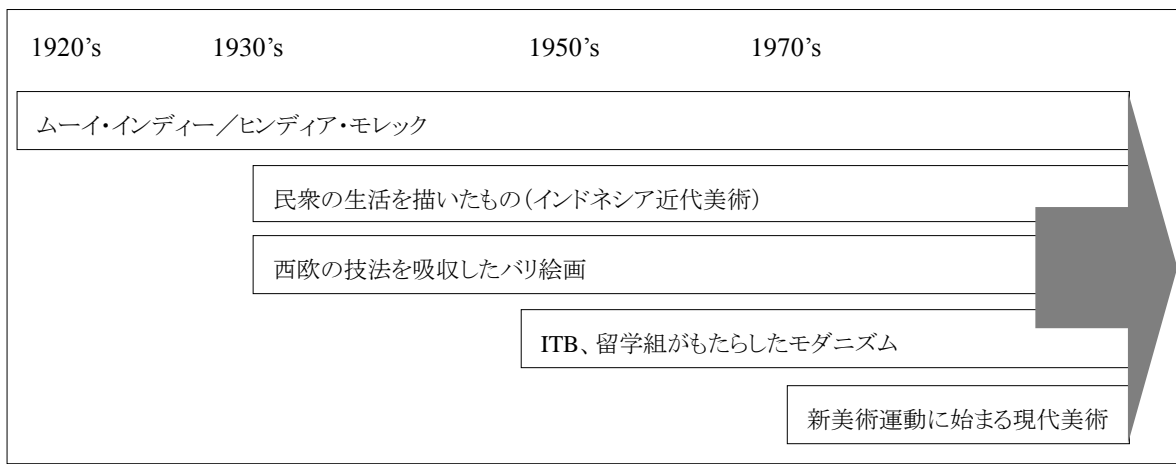


図6 制作される絵画様式と時代の概念図

50年以上、美術市場で好まれてきたムーイ・インディ、「プルサギ」以降の近代美術絵画の流れを受けたもの、バリで発展した「ピタマハ」の絵画様式、バンドン工科大学（ITB）で指導されたオランダからもたらされた西洋のモダニズム作品、そしてインドネシアの現代美術の始まりといわれる「新美術運動」に関わった美術家の作品、それぞれが様々な地域で同時進行し、インドネシアの美術界を形成したいたのである。そのような状況の中、ひとつの画期となる現代美術画廊がジョグジャカルタで設立された。それが、ジョグジャカルタ芸術院（ISI）出身の美術家夫妻、ニンディティオ・アディプルノモ（Nindityo Adipurnomo）¹³⁰とメラ・ジャスマ（Mella Jaarsma）¹³¹によって1988年に開廊したチムティ（Galeri Cemeti）¹³²である。1987年に起こったといわれる絵画ブーム第一期の翌年のことであった¹³³。

当時の美術界で起こった絵画ブームと、それに従って形成された美術市場については第4章で

¹³⁰ 現代美術家の事例で後述する。

¹³¹ メラ・ジャスマは1960年オランダ生まれ、オランダのミネーバ・アカデミー（Minerva Academy）で視覚芸術を学んだ（1978～1984）後に、1984年にジャカルタ芸術大学（IKJ）で、その後1985～1986年にジョグジャカルタ芸術院（ISI）で学びインドネシアに永住している。

¹³² 1988年に設立したチムティは、1999年に移転した際、ルマ・スニ・チムティ（Rumah Seni Cemeti =Cemeti Art House）と改名するが、本稿ではすべてを「チムティ」と記した。

¹³³ 絵画ブームについては第4章で詳述する。

詳述するが、簡単に当時の現代美術と美術市場の関係を概観しておこう。1980年代後半から、インドネシア国内の経済成長などを要因として絵画を投資目的に購入する主体が増加し、ジャカルタでは画廊が林立する。そこで好まれたのは装飾的な美しい絵画であり、多くの美術家は市場の需に要合わせて作品をつくった。美術市場で人気のある作品はキャンバスに油彩、またはアクリル絵の具で描かれた絵画が主流で、紙に水彩、木炭、パステルで描いた作品は、蒐集家や画廊から避けられた。こうした買う主体の嗜好に迎合し、美術家たちは油彩・アクリル画以外の作品をつくらなくなった[Yuliman 2012(1990):517]¹³⁴。

上述のような美術市場主義が猛威をふるう中、「新美術運動」の思想を継承し、新たな表現方法で現代美術作品をつくる美術家たちには、発表の機会がなかった。チムティは、大都市の画廊主の嗜好に合わないがために、展覧会に参加できない若手作家のために、発表の場を提供する目的でチムティを始めた[Bujono 2012(1993):451]。当時はまだマイノリティだった現代美術を紹介する場となったチムティ設立について、設立者の一人メラ・ジャスマは次のように記している。

チムティは視点や考え方(コンセプト)、表現方法(イディオム)、技術(テクニック)、媒体(メディア)など、作家の制作に関わるすべてをプロモーションする役割を果たすセンターとして設立されました。この実践は、1980年代世代の作家にとって有効的なものでした [Jaarsma 2003:8]。

「チムティ(*cemeti*)」はサンスクリット語で馬を叩く鞭を意味する。スハルト政権下で政治性の強い美術表現が抑圧される状況に置かれていても、作家は転んでも立ち上がり、前進し表現していかねばならないという、二人の意思表示でもあったのだろう。これはまさしく、80年代世代の作家たちが、「新美術運動」の流れを継承し、「エリート思想に偏った美術」を否定し、「探究心をもって無限で多様な新しい可能性をインドネシア美術に浴びせる」ための実践だったのである。ジム・スパンカットの後輩にあたる ITB 出身のキュレーター、アスムジョ・J・イリアント(Asmudjo Jono Irianto)は、設立時のチムティの様子を以下のように回想している。

美術界における「市場(パサール:*pasar*)」という語は、1980年代後半から使われ始めたんだ。その頃に起こった美術市場ブームへの反感から「アンチ・パサール(反市場)」という語も生まれたしね。彼らがやったことというのは、当時ジャカルタを中心に流行した装飾的絵画に対する抵抗だったんだ。チムティと、そこに集まる作家たちは、美術市場で人気のある絵画ではなく、その対極にあった「現代美術」を制作したんだ。だから彼らの作品は、そ

¹³⁴ このとき、現代美術は「市場」とは対極の立場にあり、購入者に迎合する美術ではなく、民衆の代弁者としての現代美術を「言説」の美術として提示していった。このインドネシア現代美術の歴史については「ワチャナ(言説)とパサール(市場)の闘い」(廣田 2013)が詳しい。

の頃、まったく売れなかったよ¹³⁵。

インドネシア語で市場を意味する「パサール(*pasar*)」が、美術用語として「美術市場」を表すようになったのはこの頃である。アスムジョが記しているように、「パサール」は単純に商品の売買をする場ではなく、美術界においては、美的価値を軽視し、商品価値のみで美術作品を売り買いする場という負のイメージを付加して、チムティで活動する現代美術家たちに使われた。

インドネシア美術史において、70年代後半に起こった「新美術運動」をもってインドネシアの現代美術が始まったことは先述した。しかし、80年代後半の第一期絵画ブームは、「新美術運動」の思想に逆行する、ノスタルジックな自然の風景や、甘く平穏な市民の暮らしを描いた装飾的絵画だけを美術の主流とした。そうした状況の中でも、チムティとその周辺の作家は、市場の主流に対し、はっきりと「ノー」を突きつけたのだった。チムティで開催された展覧会の様子については、バンバン・ブジョノ(Bambang Bujono)の記述が参考になる。

チムティはジョグジャカルタの若手アーティストによる新しい傾向の画廊だった。1988年の展覧会では、他では見たことのない作品が展示された。絵画という境界を越え、彫刻、版画、映画だけでなく、演劇までもが彼らの表現であった[Bujono1993;2012:540]。

こうして多様な表現方法を提示し、「美術市場＝商業主義」に抵抗する現代美術を、メッセージ性のある「ワチャナ(*wacana*)」の美術と位置づけ、装飾的絵画から差異化した。ブジョノの記述を裏付けるように、ムルヨノ(図版33)、F.X.ハルソノ(図版34)、マリンタン(図版35)らは従来の表現にとらわれない表現を次々とチムティで発表していく。図版33のハルソノ、またチムティで開催された展覧会のテキストを執筆したスパンカットは、「新美術運動」のメンバーである。彼らがチムティと関わっていることから、インドネシアに生まれた現代美術の思想と理想が、ジョグジャカルタの小さな画廊と、そこに集まる美術家らによって継承されていたことがよくわかる。こうした背景からわかるように、チムティは軽率な趣味の絵画市場に抵抗して生まれた。そしてこうした動機こそが、設立当初からチムティの立ち位置を目立たせたのである[Irianto2003:23]。

チムティが抵抗した美術市場「パサール」とは、当時、大都市に増加した商業画廊を指している。それらは美術教育に関わるアカデミックなインフラではなく、市場側の画商であり、装飾性の強い「軽率な趣味の」絵画を販売していた。いっぽうチムティは、現代美術家の発表の場であり、美術討論の場でもある、多目的な現代美術のアートインフラだった。かれらは「アンチ・パサール(反美術市場)」、「ワチャナ(メッセージ性のある美術)」を掲げ、それ以降の美術界を担う多くの現代美術家、キュレーターの誕生に大きな貢献を果たした。

¹³⁵ 2012年7月7日、バンドンのアスムジョ宅にて行った聞き取りによる。



図版 33 Moelyono, *Partai di atas Bantal*, 1988



図版 34 FX Harsono, *Kurban-Destruksi I*, 1997,



図版 35 Marintan Sirait, *Kamisedang membangun rumah*, 1995

チムティのような思想をもった画廊が当時ほかの都市になかったのかというそうではない。ジャカルタやバンドンで、わずかながら設立はされたが、現在まで継続して運営されているものは一つもなく、だからこそ、「チムティが現代美術を握っている」と言われる所以になっている。

筆者がジョグジャカルタを初めて訪れ、チムティの展覧会を見たのは 1995 年のことだった。数日の滞在ではあったが、チムティに出入りしている作家数名と知り合い、彼らのスタジオを訪ねて話しているときに、皮肉なジョークを何度か耳にした。

「僕らはその昔、オランダに占領されていた。いまは現代美術の世界で、またオランダに占領されているんだよ」

チムティの運営者メラ・ジャスマがオランダ人であるために、このようなジョークが生まれた。しかし、これがチムティとジョグジャカルタの現代美術の現状を語るのに、必ず使われるジョークとして周知されていたということは、それだけチムティの影響が大きかった事実の裏返しでもあろう。ジョグジャカルタの作家たちが自虐的とも言えるジョークを生み出したチムティの貢献と影響力について、以下の表からみていきたい。

第14表は、1990 年代、日本やオーストラリアの美術機関へインドネシア現代美術が紹介された展覧会の、参加作家と担当キュレーターの出身校を記したものである。参加作家のほとんどが ITB と ISI 出身者であることがわかる。

第14表 参加作家の出身校と担当キュレーター・協力者

	展覧会名	ITB	ISI	その他	合計	現地担当キュレーター・協力者
1992	東南アジアのニュー・美術 美術前線北上中	0	2	1	(3)	ジム・スパンカット ITB 美術学部長
1993	第1回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ	4	4	1	(9)	ジム・スパンカット
1995	第4回アジア美術展	0	2	0	(2)	ISI 学長
1995	幸福幻想 アジアの現代美術家たち	0	1	0	(1)	ジム・スパンカット ITB 美術学部長、チムティ
1996	アジアのモダニズム その多様な展開	4	8	3	(15)	ジム・スパンカット
1996	第2回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ	3	2	0	(5)	ジム・スパンカット
1997	東南アジア 1997 来たるべき美術のために	2	2	0	(4)	ジム・スパンカット チムティ
1999	第3回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ	1	2	0	(3)	ジム・スパンカット※
1999	第1回 福岡アジア美術トリエンナーレ	1	0	1	(2)	ISI 学長 / ITB 美術学部長 チムティ、アシキン・ハッサン

[筆者の資料より作成]

ここに一枚の写真がある(写真12)。チムティが設立され、初めての展覧会として5名の作家による小品展が開催されたときのものだ。左からヘリ・ドノ(Heri Dono)、メラ・ジャスマ、エディ・ハラ(Eddie Hara)、ハリ・ワハユ(Harry Wahyu)、そしてニンディットィオ・アディプルノモである。彼ら5名の作家は、第16表にあるように、定期的に行われるチムティのグループ展に頻繁に参加し、作品を発表していることがわかる。



写真12 チムティでの初回展覧会参加作家5名
(左より Heri Dono, Mella Jaarsma, Eddie Hara, Harry Wahyu, Nindityo Adipurnomo)

第16表 チムティでの展覧会参加作家

年	参加作家名	展覧会回数
1988	[Heri Dono], [Mella Jaarsma], [Eddie Hara], [Harry Wahyu], [Nindityo Adipurnomo], [Heri Dono], [Mella Jaarsma], [Eddie Hara], [Harry Wahyu], [Nindityo Adipurnomo], [Ishendri Zaidun], [Edith Bons], [Arwin Dermawan], [Iwan Karnadiwana], [Edy Sukarno]	11
1989	[Harry Wahyu], [Arwin Dermawan], [Nindityo Adipurnomo], [Eddie Hara], [Heri Dono], [Sutrisno], [Mella Jaarsma], [Mella Jaarsma], [Handrio], [AS Kurnia], [Yamyuli Dwi Iman], [Nunung WS], [Nindityo Adipurnomo], [Armien Visser], [I Made Budhiana], [Yenny Yanuar Ernawati], [Heri Dono]	11
1990	[Mella Jaarsma], [Nindityo Adipurnomo], [Sutrisno], [Anne van As], [Bruce Granquist], [Rudi Anggoro], [Eddie Hara], [M. Dwi Marianto], [Bambang Setiawan], [Arwin Dermawan]	9
1991	[Sugeng Restu Adi], [Hedi Hariyanto], [Yamyuli Dwi Iman], [AS Kurnia], [Sutrisno], [Rudi Anggoro], [Nindityo Adipurnomo], [Acep Zamzam Noor]	7
1992	[Heri Dono], [Iwan Karnadiwana], [Chris Jennings], [Arwin Dermawan], [Acep Zamzam Noor], [Nindityo Adipurnomo], [Mella Jaarsma], [Harry Wahyu], [Carla Kleekamp], [Mella Jaarsma], [Suwarno Wisetrotomo], [Nunung WS], [Joyce Bloem], [Eko Rahmy], [Henk Mual], [Anusapati], [Heny Hearnany]	11
1993	[Andar Manik], [Hedi Hariyanto], [Munadi], [Nindityo Adipurnomo], [Mella Jaarsma], [Eddie Hara], [Lucebert], [Alex Luthfi R.], [Ichwan Noor], [Firman], [Herry Dim], [Maman Noor]	10
1994	[Agung Kurniawan], [Rudi Corens], [Nindityo Adipurnomo], [Iwan Karnadiwana], [Nakayama Hitori], [Yamyuli Dwi Iman], [Frans Huisman], [Magdalena Pardede], [Anusapati], [Yenny Yanuar Ewnawati], [Nunung WS]	11
1995	[Marintan Sirait], [Heri Kris], [Agus Suwage], [Tisna Sanjaya], [FX Harsono], [Shigeyo Kobayashi], [Agung Kurniawan], [Mella Jaarsma], [Rienke Enghart], [Mella Jaarsma], [Tim Yu Tai Keung], [Zakaria Sharif], [Hong Viet Dung], [Feng Bin], [Nardy Stolker], [Hans van Bentem], [Anton Claassen], [Sikounnavong], [Antoine Timmermans], [Tran Luong], [Caroloen van der Donk], [Chatchai Puipa], [Zhao Jianren], [Josje van Doorn], [Fenneke Weltervrede], [Ewoud van Rijn], [Elias bin Mohd], [Pham Quang Vinh], [Pinaree Sanpitak], [Soe Naing], [Vincent Leow], [Rene de Haan], [Dang XuanHua], [Nindityo Adipurnomo], [Eddie Hara], [Resi van der Ploeg], [Richard Brouwer], [Hank Ovink], [Ha Tri Hieu], [Bas van den Hurk], [Harry van der Woud], [Alice Tung Tze Yung], [Konphat Luangrath], [Soe Win Nyein], [Chu Chu Yuan], [Ruud Venekamp], [Teguh Ostenrik]	11
1996	[Hedi Hariyanto], [Edith Bons], [Munadi], [Herly Gaya], [AS Kurnia], [Pintor Sirait], [S. Teddy D.], [Ugo Untoro], [Nindityo Adipurnomo], [Setiawan Sabana]	10
1997	[Ade DarmawanLayung Buworo], [Pintor Sirait], [Weye Haryanto], [Edo Pillu], [Yustoni Volunteero], [FX Harsono], [Eddie Hara], [Hedi Hariyanto], [Ade Darmawan], [Semsar Siahaan], [Magdalena Pardede], [Firman], [Marintan Sirait], [Andar manik], [Harry Wahyu], [Iwan Wijono], [Eddi Prabandono], [Anusapati], [Herly Gaya], [S. Teddy D.], [Ugo Untoro], [Hanura Hosea], [Tisna Sanjaya], [Hanura Hosea], [Rik De Boe], [Johan van Ray], [Yamyuli Dwi Iman], [Popok Tri Wahyudi], [Moritz Ebinger], [Regula Maria Müller], [Oky Arfie Hutabarat]	8
1998	[Semsar Siahaan], [Agus Suwage], [Shigeyo Kobayashi], [Moelyono], [Eddie Hara], [S. Teddy D.], [Magdalena Pardede], [FX Harsono]	8
1999	[Yustoni Volunteero], [Ade Darmawan], [Samual Indratma], [Anusapati], [Agung Kurniawan], [Aris Prabawa], [Bunga Jeruk], [Nerfita Primadwei], [Popok Tri Wahyudi], [S. Teddy D.], [Arie Dyanto], [I Nyoman Masriadi], [Edo Pillu], [Heri Dono], [Hanura Hosea], [Hedi Hariyanto], [I GAK Murniasih], [YB. Mangunwijaya], [Haryo 'Yose' Suyoto], [Edi Prabandono], [I Nyoman Masriadi], [I G.A.K Murniasih], [Krisna Murti], [Sigita Staniunas] [Group exhibition]	10
2000	[PACKED OUT(Dutch Artists)], [Nindityo Adipurnomo], [I G.A.K.Murniasih], [August Sander], [Popok Tri Wahyudi], [Yani Halim], [Karin Bos], [Tisna Sanjaya], [Asmudjo Jono Irianto], [Mella Jaarsma]	10
2001	[Hedi Hariyanto], [Yusra Martunus], [Akhdad Syahbandi], [Nerfita Primadevi (Popi)], [Geber Modus], [Agus Suwage], [Ade Darmawan], [FX Harsono], [Marzuki], [Agung Co'le], [Hafiz], [Irwan Ahmet], [Henry Irawan], [Hauritza], [Christine Ay Tjoe], [Syahrizal Pahlevi], [Bambang Toko], [Amelia], [Harry 'Ong' Wahyu], [Popok Tri Wahyudi], [Agung Kurniawan], [Komunitas Jaran], [Kelompok Balkon], [Hadi Soesanto], [S. Teddy D.], [Edi Pop], [Ugo Untoro], [Nindityo Adipurnomo], [Yenny Ynuar Erwati], [Jumaldi Alfi], [Alex Dea], [Gusbarlian], [Tero Nauha], [Tina M. Ward], [Ade Darmawan], [Bambang 'Toko' Witjaksono], [Agung Kurniawan], [Yasumasa Morimura], [Heri Dono]	13
2002	[Handiurman], [Jean Michel Alberola], [Eko Nugroho], [Asmudjo Jono Irianto], [Ichi Ikeda], [180KG(Singaporean Artists)], [S. Teddy D.], [New generation of Graphic Designers], [Hanura Hosea], [Anusapati], [Bunga Jeruk], [Mella Jaarsma], [Remy Jungerman], [Fendry Ekel], [Tiong Ang]	12
2003	[Ruang Rupa], [Eko Nugroho], [Bambang Toko], [Bunga Jeruk], [Nindito Adipurnomo], [S. Teddy D.], [Hafiz], [Christine Ay Tjoe], [Oky Arfie Hutabarat], [Sigit Pius], [Krisna Murti], [Popok Tri Wahyudi], [Tisna Sanjaya], [Jumaldi Alfi], [Arie Diyanto], [Mella Jaarsma], [Handiurman], [Bunga Jeruk], [Wildan Antares], [Agung Kurniawan], [Ade Darmawan], [Anusapati], [Ay Tjoe Christine], [Herra Pahlasari], [Puji Siswanti], [Ferial], [Prilla Tania], [Dwei Aditia], [Syagini Ratnawulan], [FX Harsono], [Agung Kurniawan], [Anusapati], [Jompet], [Eko Nugroho], [Eko Prawoto], [Jumaldi Alfi], [Meolyono], [Santi Arietyowanti], [Syagini Ratnawulan], [Yudhi Soerjoatmodjo], [Samuel Indratma], [FX Harsono], [Sigit Pius], [Krisna Murti], [Arahmaiani], [Asmudjo Jono Irianto], [Tisna Sanjaya], [Ade Darmawan], [Bambang Toko]	7

注) []は、同一展覧会に参加したアーティストを示す。アミカのアーティストは、国際展に参加経験のある者。
資料) Situmorang(ed.) [2003]より筆者作成。

第15表 日本・オーストラリアで開催された国際展に参加したインドネシア人作家

開催年	展覧会名と会場	参加作家
1992	東南アジアのニュー・アート美術前線北上中 (於:東京芸術劇場展示画廊、 福岡市美術館 広島市現代美術館、キリンプラザ大阪)	<u>Heri Dono</u> , <u>Dadang Christanto</u> , Teguh Ostenrik
1993	第1回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ (於:クイーンズランドアート・画廊)	<u>Dadang Christanto</u> , <u>Heri Dono</u> , Nyoman Erawan <u>FX Harsono</u> , Sudjana Kerton, A.D.Pirous, Ivan Sugito Srihadi Sudarsono, Dede Eri Spriya
1994	第4回アジア美術展 (於:世田谷美術館・福岡市美術館)	<u>Dadang Christanto</u> <u>Heri Dono</u>
1995	幸福幻想 アジアの現代美術家たち (於:国際交流フォーラム)	<u>Heri Dono</u>
1995	アジアのモダニズムその多様な展開 (於:国際交流フォーラム マニラ、バンコク、ジャカルタ)	Raden Saleh, S.Sudjojono, Affandi, Moftal Apin Ahmad Sadali, Srihadi Sudarsono, G Sidharta A.D.Pirous, <u>FX Harsono</u> , Baktial Zainul, Nyoman Nuarta, Dede Eri Spriya, <u>Anusapati</u> <u>Tisna Sanjaya</u> , <u>Nindityo Adipurnomo</u>
1996	第2回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ (於:クイーンズランドアート・画廊)	<u>Nindityo Adipurnomo</u> , <u>Anusapati</u> <u>Arahmaiani</u> , <u>Marintan Sirait</u> <u>Agus Suwage</u>
1997	東南アジア 1997 来たるべき美術のために (於:東京都現代美術館・広島市現代美術館)	<u>Agus Suwage</u> , <u>Arahmaiani</u> <u>Dadang Christanto</u> , <u>Moelyono</u>
1999	第3回アジア・パシフィック 現代美術・トリエンナーレ (於:クイーンズランドアート・画廊)	<u>Dadang Christanto</u> , <u>Tisna Sanjaya</u> <u>S.Teddy D.</u>
1999	第1回福岡アジア美術トリエンナーレ (於:福岡アジア美術館)	Cusin Setiadikala Krisna Murti

注)「アジアのモダニズム」展には他界した画家が多く含まれている。
資料) 上記の展覧会図録より筆者作成。

第15表で、同時期に日本、オーストラリアで開催された展覧会の出品作家をみてみよう。チムティの展覧会参加作家として名のある作家には下線をつけた。二つの表を比較すると、チムティで頻繁に発表している作家の多くが、第15表に掲載した国際展にも参加していることがわかる。これは、チムティと関係の深い美術家によるインドネシア現代美術作品が、海外文化機関の求める第三世界の政治的・歴史的問題を包有した現代美術に合致していたことを示している。当時国内の絵画ブームによって富裕層に嗜好された絵画は、けてその時代性を反映した政治色の強いものではなく、海外文化機関の評価対象ではなかったのである。

90年代初めに、海外の文化・美術機関によってアジア美術に注目が集まったとき、インドネシア美術界で、海外とのコネクションをもつ個人や組織はごくわずかであった。そうした中、ジョグジャカルタの「アート地図」を把握し、ジョグジャカルタとバンドンで活動する作家とのネットワークをもち、英語の対応も可能なチムティが、海外の美術関係機関の強力な窓口となったことは、容易に想像できる¹³⁶。チムティで作家として、またキュレーターとして活動をしていたアスムジョの記述からもそ

¹³⁶ 当時の状況から考えられるのは、流暢に英語が話せるメラのいるチムティは、海外の文化機構にとって調査をスムーズにできる効率的な窓口だったということである。また、インドネシア人のステレオタイプである時間や金銭に

れは明らかである。

90年代初頭の国際的ネットワークがチムティの魅力だったことは認めるべきだろう。チムティは、地元の作家を、美術の国際舞台へ送り込むエージェントだった。若い作家にとって、国際舞台に関わることがどれほど大きな興味だっただろう。チムティは国際的な成功への扉のようなものだったのだ[Irianto 2003:23]。

現代美術を提示し続けたチムティは、90年代初頭にタイミングよく始まったアジア美術ブームにより、現代美術を海外へ送り出す重要な役割を獲得した。こうしてニンディティオとメラを含む、現代美術家たちは、インドネシアの政治的・社会的問題を提起する「ワチャナ」、現代美術の使者として、美術の国際舞台へデビューしていったのである。

前節ではバンドンとキュレーターの関係について記し、本節ではジョグジャカルタとチムティについて記してきた。ジョグジャカルタの現代美術界の大きな特徴がチムティという発表場にあったことは上述のとおりだが、チムティで発表した美術家がジョグジャカルタ在住の美術家の中のごく一部であることも明記しておく。チムティがジョグジャカルタにおける現代美術の活動を活発にする起爆剤になったのは確かだが、ジョグジャカルタに美術家が多い理由には、自転車やオートバイで動きやすい街の大きさ、物価の安さ、若手作家のコミュニティの多さなどの要素があり、これらすべてがジョグジャカルタの美術界の特徴だといえる。

本節の最後に、「画廊」と、その他の名称をもつ美術の発表の場について概説しておこう。かつて美術作品を鑑賞する場として一般的に「画廊」と「美術館」があった。しかし80年代以降になると、現代美術の環境を支える公的・私的な美術機関や「オルタナティブ・スペース」、作家のグループが自主的に運営する「アーティスト・ラニング・スペース」など、多様なネットワークと多様な展示空間が生まれた。インドネシアにおいても、かつては画廊主の名をつけて「〇〇ギャラリー(画廊)」という名称が多かったが、新たに、運営するグループ名をつけたものや、「アートスペース」と呼ばれるものが増加した。このような背景を受け、2000年以降に国際交流基金は二度にわたって調査団をアジア諸国に送り、『オルタナティブス:アジアのアートスペース』(2002)、『オルタナティブス:アジアのアートスペースガイド 2005』(2005)を出版、初回は日本を含む9カ国、二回目に日本、オーストラリアを含む16カ国のオルタナティブ・スペースを紹介している。

対するルーズさを思えば、展覧会の準備で海を隔てても正確に連絡を取り合うことも、巨額の予算を預けることも、西洋人メラに信頼をおいたのではないかとも思える。たとえば筆者は2005年に愛知県美術館で開催された「アジアの潜在力」展で選考されたインドネシア人作家が、美術館側の担当者と打ち合わせをする際の補助をする仕事をしたことがある。2005年になっても、インドネシアではまだ気軽にインターネットを使用する環境がなく、作品の画像を送る、運送会社へ作品のサイズや重量を知らせるといったことがまだ困難だった。そのために筆者が間に入り、展覧会までの準備を円滑に行うようにしたのだった。こうした状況を考えると、1989年代後半、海外の機関とのやりとりを作家個人が円滑に行うことは、語学力、通信状況からしても非常に難しかったと想像できる。

(2)–3. ジャカルタ、スラバヤの商業画廊

ここまで現代美術を牽引したインフラとして、キュレーターと画廊に焦点を当て、それぞれが積極的に活動を行う地域としてバンドン、ジョグジャカルタの背景を示してきた。美術活動が大都市で活発に行われるのであれば、なぜ首都ジャカルタの事例が出てこないのか疑問が生まれるかもしれない。美術の牽引力が西ジャワのバンドンと、ジャワ中部に位置するジョグジャカルタの二校であるのはなぜなのか。以下では他の都市、ジャカルタとスラバヤについて現代美術との関わりをみていこう。

ジャカルタはインドネシア共和国の首都、人口850万人のメトロポリタンである。1970年創立のジャカルタ芸術大学 (IKJ=Institut Kesenian Jakarta: 以降 IKJ と記す) があり、美術学部には純粋美術 (*seni murni*)、産業工芸 (*industri kria kreatif*)、視覚デザインコミュニケーション (*desain komunikasi visual*)、インテリアデザイン (*dezain interior*)、ファッションデザイン (*dezain mode dan busana*) 専攻がある。「IKJ の強みはデザイン系」というステレオタイプなイメージがあるように、現在まで IKJ 出身の現代美術家は ITB、ISI 出身者と比較すると少ないのが現状である。つまり ITB (バンドン工科大学) や ISI (ジョグジャカルタ芸術院) の出身者が卒業後あるいは退学した後に美術家の道を選択するのに対し、IKJ (ジャカルタ芸術大学) 卒業生はデザイナーやイラストレーターといった仕事に就く割合が多いため、いままで対立軸としては注目されていない¹³⁷。

第13表は、インドネシア全土で美術の実践大学および美術学部を有する大学をまとめたものである¹³⁸。表だけ見ていると都市には均一に美術教育機関が配置されているようにも見えるが、教育機関を出てからは、美術活動が活発に行われている地域に主体が移動するというのが現実である。そして今でも「キュレーターはバンドン、美術家はジョグジャカルタ、コレクターはジャカルタとスラバヤ」というイメージが定着している。

第17表は、現在まで活動の確認できる画廊・アートのスペースの創立年と所在地、扱う美術のジャンルについてまとめたものである。図7は、調査した各地域の画廊・アートのスペースを、現代美術を扱う件数と、それ以外の美術を扱う件数に分類したグラフである。このグラフからは、そもそも美術市場が形成された時期には、画廊はジャカルタに集中していたということになる。その後、現代美術が流通し始めてからは、各都市にほぼ均一的に反応が生まれていることもみえてくる。つまりジャカルタは美術がつくられる場というより、美術鑑賞または美術品購買が活発な地域だということである。したがって、画廊件数が多く、購入者＝蒐集家も多い。

¹³⁷ しかし昨今は現代美術の領域の中で、イラスト的なものやデザイン的な作品が扱われることも増えてきたために、IKJ 出身のデザイン系や建築系作家が美術家として活動する場も生まれてきている。

¹³⁸ 私立大学などで新しく開設されたデザイン系などまでは把握しきれていないが、国立大学で美術学部を有するものについては、ほぼ確認できているものと思われる。表中でも教育機関名に「*kesenian*」「*senirupa*」「*seni*」(下線で示した)のついているものはすべて「芸術／美術」を表す語であり、機関が芸術・美術に特化していることを示している。

第13表 美術学部を有する大学と所在地

学校名	都市
IKJ:Institut <u>Kesenian</u> Jakarta ★	ジャカルタ
UNJ:Universitas Negeri Jakarta ★	ジャカルタ
UNESA:Universitas Negeri Surabaya(mantan IKIP) ★	スラバヤ
Universitas PGRI Adi Buana	スラバヤ
STKW:Sekolah Tinggi <u>Kesenian</u> Wilwatikta Surabaya	スラバヤ
IITB:Institut Teknologi Bandung ★	バンドン
Universitas Kristen Maranatha	バンドン
Sekolah Tinggi Seni Rupa dan Desain Indonesia Telkom	バンドン
UPI:Universitas Pendidikan Indonesia★	バンドン
STSI:Sekolah Tinggi <u>Senirupa</u> Indonesia★	バンドン
UNY (mantan IKIP)	ジョグジャカルタ
ISI: Institut <u>Seni</u> Indonesia Yogyakarta ★	ジョグジャカルタ
ISI: Intstitut <u>Seni</u> Indonesia Surakarya ★	ソロ
UNS: Universitas Sebelas Maret ★	ソロ
UNM: Universitas Negeri Malang ★	マラン
Universitas Brawijaya ★	マラン
ISI: Intstitut <u>Seni</u> Indonesia Denpasar ★	バリ
UNDIKSHA Singaraja	バリ
Universitas Negeri Makassar ★	マカサル
ISI: Intstitut <u>Seni</u> Indonesia Padang Panjang ★	パダン

注: ★は国公立大学。インドネシア美術界のアーティスト、キュレーターは、これら芸術大学の出身者が多い。
 (資料: 廣田の内部資料と各大学 HP データ、インドネシア教育文化庁 HP: DIKTI(<http://www.dikti.go.id/>), KOPERTIS により筆者作成)

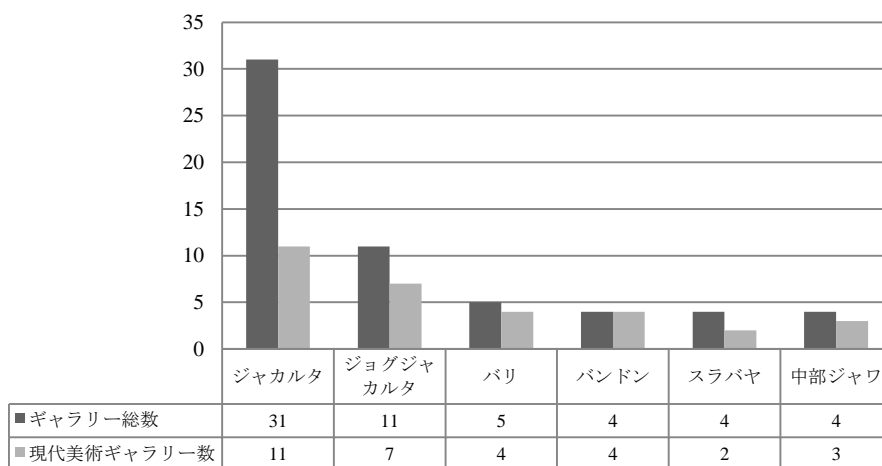


図7 都市別画廊総数と現代美術画廊数

第17表 各都市の画廊と創立年 [創立年順]

	設立年	画廊名	所在地	現美		設立年	画廊名	所在地	現美
1	1962	Galeri Hadiprana	J		31	2005	Biasa Art Space	B	●
2	1974	Museum Affandi	Y		32	2005	Philo Art Space	J	●
3	1983	Galeri Mon Décor	J		33	2006	Jogja Gallery	Y	
4	1984	Edwin's Gallery	J		34	2006	Tembi contemporary	Y	●
5	1985	Duta Fine Arts Foundation	J		35	2007	Sangkring Art Project	Y	
6	1988	Cemeti Art House	Y	●	36	2007	Srisasanti Art Management	J	●
7	1992	Andi's Gallery	J		37	2007	ARK Gallery	J	●
8	1993	Cemara 6	J		38	2007	O House Gallery	J	
9	1996	Komaneka Fine Art Gallery	B		39	2008	Tujuh Bintang Art Space	Y	
10	1996	Kedai Kebun Forum	Y	●	40	2008	Kendra Gallery	B	●
11	1997	CGartspace	J		41	2008	SIGI Arts	J	●
12	1997	Tonyraka Art Gallery	B	●	42	2008	Vivi Yip Art Room	J	●
13	1998	Sealsar Sunaryo Art Space	BD	●	43	2008	s.14	BD	●
14	1998	Galeri 678	J		44	2009	Roemah Roepa	J	
15	1998	Museum Tanah Liah	Y	●	45	2009	PLATFORM3	BD	●
16	1998	Linda Gallery	J		46	2010	Green Artspace	J	
17	1999	Gaya Art Space	B	●	47	2010	inkubator	J	●
18	2000	Nadi Gallery	J	●	48	2010	Ciptra Artpreneur Center	J	
19	2000	One Gallery	J		49	2010	Fang Gallery	J	
20	2000	Ruang Rupa Gallery	J	●	50	2010	Langgeng Art Foundation	Y	●
21	2000	KOONG	J	●	51	2010	Lawangwangi	BD	●
22	2001	Semarang Gallery	C	●	52	2011	Sewon Art Space	Y	
23	2001	D Gallery	J	●	53	2011	Go Art Space	S	
24	2001	Puri Art Gallery	C	●	54	2011	AJBS Gallery	S	
25	2001	Galeri Canna	J	●	55	2012	Jogja Contemporary	Y	●
26	2002	Langgeng Gallery	C	●	56	2012	Museum OHD	C	
27	2002	Venessa Art Link	J		57	2012	Rachel Gallery	J	●
28	2002	Abestos Art Space	J		58	2012	ART:1	J	
29	2002	Emmitan Gallery	S	●	59	2012	Dia Lo Gue	J	●
30	2002	Orasis Gallery	S	●					

注) 所在地は「J」がジャカルタ、「Y」がジョグジャカルタ、「BD」がバンドン、「S」がスラバヤ、「B」がバリ、「C」が中部ジャワ地域を示す。

注) 「現美」は「現代美術」の意。現代美術の展示・販売に特化している画廊には●をつけた。

ふたたび、美術家が少ない理由について考えてみよう。そもそも、美術家であるか否かの線引きに有効な基準がないため、美術家の人数を地域ごとに確認するのは困難である。したがって本論の「ジャカルタには作家が少ない」という記述の裏付けは、筆者自身が16年間現場に身を置きながら、自身が感じた印象と、周辺的美術関係者たちの語りが判断基準になっている¹³⁹。ジャカルタ在住の作家が少ない理由については、上述したように、IKJ 出身者がデザイン系に強く、卒業後はデザイナーとして就職する数が多いという事実である。そしてもう一つには生活費の問題もあるのではないかと考える。インドネシアのように広大な国では、地域によって物価に大きな差がある。ジャカルタで大きなスタジオを借りるのは高額だが、ジョグジャカルタであれば村の大きな一軒家を借りることができる。また物価が安いために、若手作家にとっては住みやすい。そういった理由からジャカルタで教育を受けた後に、他都市へ移動しているという可能性も多い¹⁴⁰。

しかし 2000 年を超えた頃から、ITB と ISI という二大勢力とは別の地域、あるいは二校とは別のルートから、次世代の美術家や、演劇・音楽など広域の活動をする主体やコミュニティが生まれている。1998 年のスハルト政権崩壊以降、若者のライフスタイルや思想は様々な形で変化をしてきた。またインターネットや携帯電話の普及により、遠隔地においても、都心部の情報が簡単に得られるようになったため、美術界での活動スタイルにも変化が見られるようになった。美術家、キュレーター、画廊、蒐集家、あるいは一般市民の美術愛好家から、さまざまな射程や目標をもった新世代が生まれている¹⁴¹。バンドン在住のキュレーター、アグン・フジャトニカジェノン (Agung Hujatnikajennong) はインドネシアにおける現代美術の活動分布について以下のように記述している。

ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、バリ以外の都市に現代美術がないわけではないが、この四地域における美術活動の歴史は長く、特に都市文化と遭遇する場であるという点において、長年にわたって美術の動向を概観する代表的な都市として位置づけられてきた。さらに美術シーンの情報に容易にアクセスできること、そして、海外の美術関係者とスムーズに連絡を取り合えることが前提条件として重要視されてきた[フジャトニカジェノン 2004:142]。

¹³⁹ 本論では数値を詳細に提示することが目的ではないため行わなかったが、ひとつの方法としては、ある程度大きな規模の展覧会図録を通年で調べ、参加作家に限定して在住地を確認するという方法ならば、ある程度の数値を得ることは可能かもしれない。しかしこれも開催地によっては、開催地在住の作家を優遇するなど別の要因が入るので正確なデータになるかは疑問が残る。

¹⁴⁰ 筆者が 2001～2010 年まで暮らしていた住居兼スタジオの裏には、同じくらいの比較的広い借家があった。そこはバンドンに実家のある ITB 出身者が数人で暮らしており、ジョグジャカルタに移った理由に生活費のこと、そして作家が多く住んでいるので交流がしやすいことを挙げていた。筆者自身も、当時の収入だったら、ジャカルタに居を移して制作活動をする余裕はなかっただろう。

¹⁴¹ たとえば、自らの成功をマーケットでの評価を基準とする者、国際展などへの参加を基準とする者など。

フジヤトニカジェノンが挙げた現代美術の活動場所は、第1章の第5表で示した人口の多い都市とほぼ一致している。また美術評論家アグス・ドゥルマワンが「インドネシア(ジャカルタ、バンドン、スラバヤ、ジョグジャカルタ、バリ)には、現在およそ60の画廊がある」[Dermawan 2012(1990):529]と記していることから、現代美術の制作、鑑賞、売買に関わる都市としては主に上記の4都市とバリ島が重要な役割を果たしているといえる。このように、現代美術の活動域は、広大なインドネシアの国土でも限定されたものであることがわかる。

以下に第17表の画廊から代表的な従来の商業画廊と、現代美術を扱う新たな画廊の空間を抜粋してみよう。展示空間から、画廊主の美術に対する感性や認識をある程度掴むことができるだろう。創立 1962 年のハディプラナ (Hadiprana) 画廊は、ジャカルタ中心部の大きな商業施設の1階にあり、ショールームのような印象である。画廊の一部では工芸品(バティックや織物)の文様をモチーフにデザインされたグリーティングカードや葉、ラッピングペーパーなどを販売している。



写真 13 ハディプラナ画廊入り口 [2012 年 7 月 5 日筆者撮影]

1985 年創立のドゥタ・ファイン・アート (Duta Fine Art) は植民地時代のコロニアル建築を生かした建物を使用した画廊で、展示室にもオランダ的な装飾が感じられる。



写真 14 ドゥタ・ファイン・アート画廊入り口と展示室 [2012 年 7 月 5 日筆者撮影]

1992年創立のアンディ画廊(Andi's Gallery)もドゥタ・ファイン・アート画廊に似た、いわゆるジャカルタの富裕層が嗜好する建物で、絵画と彫刻作品を扱っている。



写真 15 アンディ画廊主の M 氏と筆者(左)／展示室(右)[2012 年 7 月 6 日筆者撮影]

ハディプラナ画廊、ドゥタ・ファイン・アート、アンディ画廊などに代表される商業画廊に共通しているのは、在庫の美術品をただ丁寧に陳列しているという点である。隣あう作品の美的な組み合わせの配慮がささほどあるとは感じられず、また企画展はあまり行わず常設として在庫を展示していることが多い。アンディ画廊の写真でわかるように、1980～1990年代創業の商業画廊にはオランダから輸入された装飾床タイルを使用している場合が多い。たとえば、筆者が美術家として自身の作品をこのような画廊で展示するとしたら、空間の騒々しさが気になり展示方法に悩むだろう。おそらく多くの現代美術家が、このような空間での展示に抵抗を感じるのではないかと思う¹⁴²。こうした画廊主の感性は富裕層特有のものであり、買う主体である富裕層もまた、類似した感性をもっていると思われる。

東南アジアのオークションで最高額をつけることで有名になったバリ人作家イ・ニョマン・マスリアディ(I Nyoman Masriadi)は、2014年にジョグジャカルタで私設画廊 MAF(Masriadi Art Foundation)を設立した。昨今設立される現代美術の展示施設が、ホワイト・キューブ¹⁴³であるのと比べ、MAFは、従来の商業画廊に類似する富裕層嗜好なものである。マスリアディをよく知る B は、MAF の設計について次のように説明している。

マスリアディのセンスが悪いんじゃないんだ。彼は、自分の絵を買う主体がどんな家に住んでいるのかをよく知っている。だから自分の絵を展示したいと思う空間ではなく、購買者の家のイメージに近い空間を意図的に作ったんだ。そうすれば、買う主体は、気に入った

¹⁴² 逆に、作品のテーマがコロニアルな、西欧回顧的なイメージをもっていて、展示空間とうまく合うというのであれば、そうした現代美術作品がこうした空間に馴染むという例もあるかもしれない。

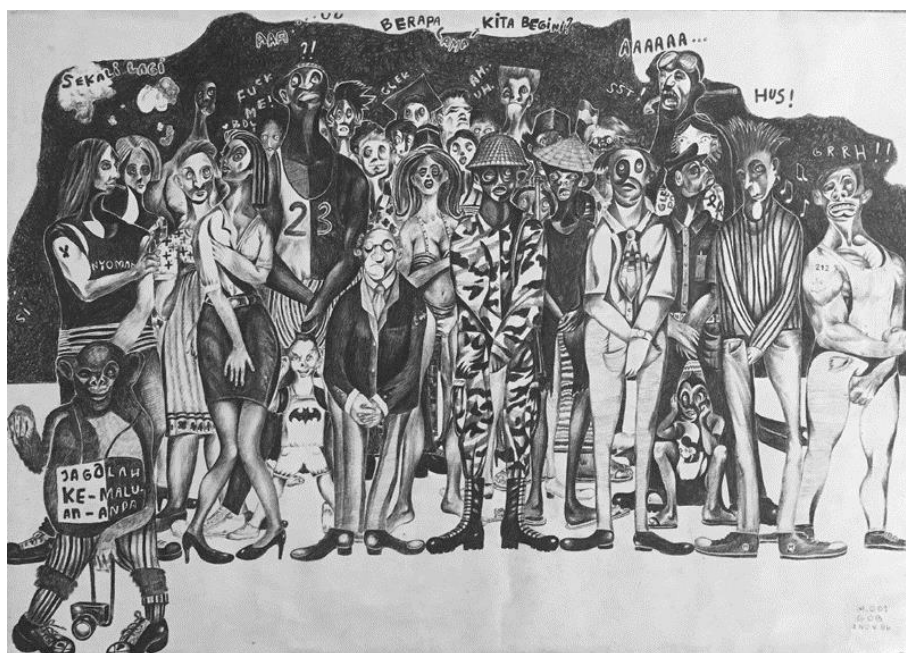
¹⁴³ 現代美術作品を展示する空間として理想とされる、直線で囲まれた白い壁の展示空間を指す。空間が簡素で、装飾的要素を排除しているため、鑑賞者が作品に集中できるとされる。

絵が自宅に置かれた状況をイメージしやすいからね¹⁴⁴。

B はマスリアディが画廊設立を発案したときから、設計などに関わっており、作家本人が買う主体の自宅に合わせた展示空間を発想したことに驚きながらも納得したと語っている。こうした最新の画廊の例をみると、現代美術が発展しても、従来の富裕層がもつ装飾的な住居、装飾的な絵画という嗜好も時代を超えて残っていることがわかる。



写真 16 マスリアディの私設画廊 MAF [2015 年 6 月 8 日筆者撮影]



図版 36 I Nyoman Masriadi, *Jagalah Kemaluan Anda*, 1996 [筆者蔵]

¹⁴⁴ 2015 年 12 月 19 日におこなった B への電話での聞き取りによる。

ジャカルタの従来からの商業画廊と、ジョグジャカルタで設立されたバリ人作家の施設画廊 MAF からは、インドネシア富裕層の従来の嗜好と感性がみえる。こうした感性に類似するものとして、スラバヤの画廊をみてみよう。第17表にあるように、スラバヤの場合は古いものでも 2002 年設立のエミタン画廊と比較的新しい¹⁴⁵。エミタン画廊の T も、AJBS 画廊の E も、画廊設立の動機を「投資、金儲け」とはっきり回答しており 2007 年の現代美術ブームが契機となって生まれた背景がわかる¹⁴⁶。筆者が訪れたスラバヤの画廊はこの他にも GO Art Space、Orasis があつたが、画廊主はみな美術とは無縁のビジネスで成功しており、現代美術ブームに乗じた「金儲け」のための画廊経営であることが明らかだった。画廊主が美的価値を話題にせず、商品的価値について堂々と語る姿は、筆者には非常に印象的であり、これは一般的な地域性としてのステレオタイプである「スラバヤは商売人が多く、歯に衣着せない」といった性格を表しているようにも思える。



写真 17 エミタン画廊の T と筆者(左)／エミタン画廊展示室 [2012 年 7 月 11 日]



写真 18 AJBS 画廊外観(左)／AJBS 画廊展示室(右) [2012 年 7 月 10 日]

¹⁴⁵ 本調査では、現在活動している画廊のみを調べているため、スラバヤにおける過去の画廊の実態までは追えていない。しかし文献から過去の絵画ブームについて読んでみると、おそらく商業都市スラバヤでは、画商がホテルや高級百貨店の特設会場を使用して絵画販売をすることが多かったと思われる。美術活動が小規模だったわけではなく、画廊というインフラの必要性がなかったのではないだろうか。

¹⁴⁶ スラバヤはインドネシア第二の都市で、華人の多い商業の街である。高級ショッピングセンターに出店している商業画廊には、2000 年以前開業のものもあるかもしれないが、本論のための調査ではそこまでを確認することはできなかった。

ここまでジャカルタ、ジョグジャカルタ、スラバヤの商業画廊を見てきた。ジャカルタにある従来の商業画廊、ジョグジャカルタの美術家が設立した施設画廊、スラバヤで 2000 年以降に設立された現代美術を扱う商業画廊はどれも、ホワイトキューブの空間ではなく、富裕層の住宅を彷彿させる空間を展示室としており、壁面いっぱい在庫作品を展示しているという印象が強い。いっぽう、ジャカルタで新設された現代美術を扱う画廊やアート・スペースは、展示空間も、運営者の思想もそれとは異なる。たとえば 2012 年に創立したレイチェル画廊 (Galeri Rachel) は、ジャカルタ目抜き通りの高層ビル内にあり、展示空間は白の壁を基調にした装飾性の少ないものである¹⁴⁷。展覧会は常設展、キュレーターを招待してテーマに合った作品を紹介する企画展、一人の作家に注目した個展などがあり、全体を通じて画廊で扱う作品の方向性が比較的明確な画廊だといえる。

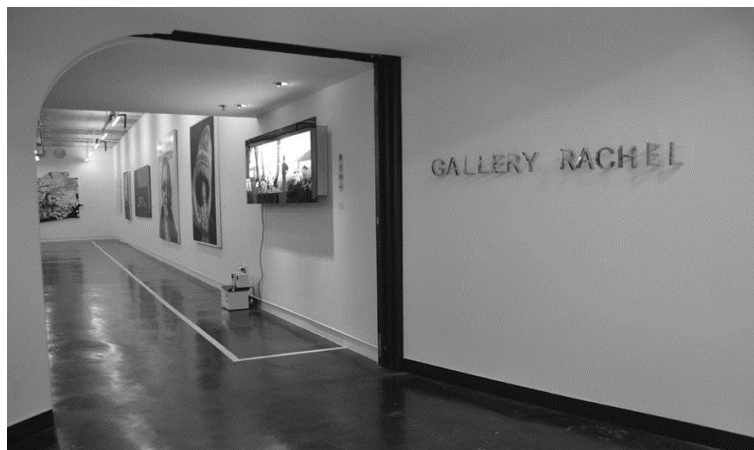


写真 19 レイチェル画廊入り口 [2012 年 6 月 19 日筆者撮影]

新たな画廊やアート・スペース設立が目立ち始めたジャカルタで注目したいのは、2012 年創立のディアログエ (Dia Lo Gue)¹⁴⁸である。ディアログエは、アメリカでデザイン留学をして帰国し、ジャカルタでデザイナーをしている E が運営するアート・スペースで、1階入り口を入るとまず若手作家の作品を扱うショップがあり、次にカフェ、そこから奥へ進むともう一つの展示空間、そして吹き抜けになった開放的なカフェへと続いている。階段を上ると、2階に E のデザインオフィスがある。奥にはきれいに揃った芝生の庭があり、立体作品の設置も可能となっている。ディアログエでは、美術市場で流通しやすい現代美術の平面作品 (絵画) だけではなく、ビデオ作品、コンセプトを前面に出したプロジェクト型の作品など、新しい試みをする若手作家を支援する展覧会を積極的に行っている。入り口にあるショップには、ジャカルタ周辺で作品を制作する若手作家が、小作品を委託販売して

¹⁴⁷ 画廊主のレイチェルは、2008 年創立のシギアーツ (Sigiarts) でのスタッフ経験を生かした後に独立し、自身の名を冠した新たな画廊を設立した。

¹⁴⁸ 「ディアログエ (Dia Lo Gue)」とは、バタヴィア語で「Dia (彼／彼女)」、「Lo (あなた)」、「Gue (わたし)」の意味である。続けて読むと、「対話」を意味するインドネシア製英語の「ディアログ (Dialogue)」とも聞き取れる。彼、あなた、私とで対話をしましょうという意味を込めてつけた名前だという。こうしたところからも E のセンスがうかがえる。

おり、常に50名前後の作家の商品を見ることができる¹⁴⁹

E の試みは、いわゆるアーティスト・ラニング・スペース¹⁵⁰に近いものともいえる。とくに昨今、若手現代美術家の一部では、身近に作品を購入してもらうための案として、T シャツやトートバッグに作品を印刷するなど、作品の商品化「マーチャンダイズ(merchandise)」をはかっている。こうした一連の動きは、デザインの仕事に類似しており、そういった視点からも、デザイナーのEには理解も支援もしやすいのだろう。

前述したように、ジャカルタの美術大学 IKJ はデザイン系の学生が多く、ファインアートとデザインの間中といえるものをつくる主体が多いため、ディアログエのような場は、発表の機会として最適だといえる。こうした洗練されたアート・スペースを運営する主体、そこで「マーチャンダイズ」を委託販売する主体、アーティスティックな「商品」に興味をもち、購入する主体がいるという環境こそが、ジャカルタらしさだといえる。



写真 20 ディアログエの E と筆者(左)／店内(右)[2012 年 7 月 5 日筆者撮影]

以上、様々なタイプの画廊をみてきた。これらは一部ではあるが、1980 年代美術市場の形成時に創立した画廊と、2007 年の現代美術ブーム以降の画廊・アート・スペースを、展示空間や運営方法などから簡単に比較してみた。第17表に掲載した画廊・アート・スペースは 2012 年の調査までに得られた情報までで区切っているが、その後も画廊・アート・スペースは増加している。昨今の特徴としては、画廊(ギャラリー)、アート・スペースという名称にとらわれない作家個人が所有する空間であったり、コミュニティで運営するものなど、多様化してきている。かつては画廊がひとつのビジネスとして活動し、それを購入する主体もジャカルタに多かったために画廊数は圧倒的にジャカルタに集中して増加したが、現代美術の活動の広がりと共に、つくる主体主導のアート・スペースが増えつつあり、今後は画廊やアート・スペースの分布図に変化が生まれてくるのかもしれない。

¹⁴⁹ 2012 年 7 月 5 日、E に行った聞き取りによる。

¹⁵⁰ 第3章で詳述する。美術家が自身で発表／展示場書を運営する形態を指す。

(2)－4. バリの観光と美術

「ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、バリという4地域は、現代美術の動向を概観する代表的な都市として位置づけられてきた」[フジヤトニカジェノン 2004:142]。そこにスラバヤを加え、ここまでに、バンドン、ジョグジャカルタ、ジャカルタ、スラバヤの現代美術活動との関係をみてきた。それらから、キュレーターを多く生んだバンドン、美術家の多いジョグジャカルタ、画廊と購買者の多いジャカルタ、ビジネスとしての美術と関わる主体が多いスラバヤといった、それぞれの地域の特徴を概観できた。

次にバリ島における現代美術との関わりをみてみよう。バリ島はジャワ島の東に位置し、南北86キロ、東西140キロ、面積 5621 平方キロの小島である。島の中央にそびえる標高 3,150 メートルのアグン山は、ヒンドゥー教を信仰するバリ島民の本山として崇められている。国民の90パーセント以上がイスラーム教徒であるインドネシア共和国において、バリでは島民のほとんどがバリ・ヒンドゥー教を信仰しており、インドのカーストに由来する階層¹⁵¹が現在まで残っている。インドのヒンドゥー教とも異なるバリ・ヒンドゥー教による多様で複雑な慣習や儀礼は、30年代から人類学者の興味を引き、クリフォード・ギアツ、グレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミードらが調査に入っている。

バリの独自性は上記のような宗教的要素だけではない。「南国の楽園」というイメージが作られた観光ツーリズムの視点からも、バリを対象とした研究は多くなされている。1980年代に日本を含めたバリ観光ブームが起こったとき、多くの観光客はバリ土産としてヒンドゥー教の神秘的な主題を扱った細密画や、鮮やかな配色でバリの風景や人物を描いた伝統絵画を購入していった。原始的な素朴さと、手作業の細やかさ、南国の鮮やかな色の組み合わせによる絵画や木彫りは、異国情緒を持ち帰りたい観光客に人気を博した。本論では、バリで土産物として大きな産業となったバリ細密画については、その起源として第1章第2節「インドネシア美術史概説」でバリで結成された画家グループ「ピタ・マハ」について詳述した。また、現代それを継承している画家については第3章第2節「プルキスの誇り」で触れているが、ここではバリ島の現代美術の活動をより広い範囲でみていきたい。

観光客が増加した 1980 年代後半から 1990 年代前半にかけて、バリ島の主たる観光エリア¹⁵²には、「アートショップ (art shop)」という名の土産物店が乱立し、画家も大量に絵を生産した。とくに生産地としてはウブドが重要な地域となり、ウブド周辺のプリアタン、バトゥアンにも画廊が急増した。

¹⁵¹ 「カスタ (*kasta*)」と呼ばれる階層は、ブラフマナ (*Brahmana*)、サトリア (*Satria*)、ウェシア (*Wesia*)、スードラ (*Sudra*)だが、現在ではカスタが職業と結びついてはおらず、インドのようにカーストによる分業もない。ブラフマナ、サトリア、ウェシア三階層合わせて「トリワンサ (*triwansa*)」と呼ばれる貴族層は全人口の約10パーセントで、人口の約90パーセントはスードラと呼ばれる平民である[吉田 1992:51-52]。

¹⁵² 筆者が観光客として初めてバリ島を訪れたのが 1992 年である。1994 年からは中央部のウブドで滞在しているので、ちょうどこの観光ブームの時期を現地で過ごしていたことになる。当時、観光スポットとして整備され、多くの集客をしていたのは、クタ海岸エリアと、ウブド・エリアだった。クタ海岸エリアはサーフィンを楽しむ観光客に、ウブド・エリアは伝統芸能や芸術を楽しむ観光客が多く訪れた。現在では観光客のニーズに応じて、観光スポットが多様化し、サービスも充実している。

1990年代初頭には、バリはすでに絵画の中心地として、ジャワ島の画家たちの「美的移民 (*transimigrasi artistik*)」まで起こった[Yuliman 2012(1990):519]。土産物屋とほぼ同じ意味で使われる「アートショップ」では、絵画に特化して販売する店もあるが、多くは木彫りやバティックを使った布製品(シャツやバッグなど)、銀細工などを共に販売している(写真21)。いっぽうギャラリーは、基本的に絵画を専門に扱っており、絵画の展示方法はアートショップとは若干異なる。



写真 21 観光地のアートショップ

バリにおいて絵画が上記のような展示方法とは異なる形態で注目されるようになった転機は 2007 年前後の現代美術ブームである。アジアの現代美術ブームは、初めに中国で加熱し、それがインドネシアに波及したものだ。中国人現代美術家の作品価格が上昇し、流行作家の作品制作が美術市場の需要に追いつかなくなると、投資目的で絵画を購入する蒐集家たちの目がインドネシアに向いた。こうして海外からもインドネシア現代美術を求めて人がやってくるようになったのである。彼らの受け皿になったのが、バリの観光地にできた画廊だった。1980年代に観光客を対象として、バティック製の衣類、木彫り、アクセサリーなどと共にバリの伝統絵画を並べていた「アートショップ」とは異なる、いわゆる先進国の画廊に類似した場がいくつか生まれた。



写真 22 Kendra(左)／Tonyraka Gallery(右)[筆者撮影]

上述のように、バリは小さな島の中に、美術を土産物として販売する「アートショップ」、1930年代の画家グループ「ピタマハ」によって生まれたバリ特有の題材と技法によって制作される「バリ伝統絵画」の流れを受け継いだ絵画を扱う「ギャラリー」、また第3章第1節で詳述する装飾のための絵画を大量に販売する「絵の卸問屋」など、同じ絵画を扱っていても、その内容や目的、購入者の異なる多様なインフラが存在している。それらに加え、2007年頃の現代美術ブームによって、現代美術を専門に扱う画廊も新たに生まれている。新たな現代美術画廊のいくつかは、インドネシア人ではなく外国人によって経営されており、購入者は国内の蒐集家だけではなく、海外からバリにきた観光客であることも多いという。バリの歴史、観光地としての性格などからみて、バリにおける美術活動は特異なものであることがわかる。

最後にバリにおける美術教育についてみてみよう。バリ州都デンパサールに美術学部と音楽学部、舞踊学部を有する芸術院(ISI)がある。筆者が留学していた1990年代初頭、デンパサール芸術院¹⁵³の中心は音楽学部と舞踊学部で、美術学部では伝統絵画や伝統的木彫を学ぶ学生が多かった。そのため、伝統絵画を脱して新たな美術を探求するバリ人の多くは、ジョグジャカルタ芸術院を目指した。しかしその後、デンパサール芸術院の学生も活動的になり、頻繁にジョグジャカルタへ足を運びながら、自分たちの作品を他の都市で発表する動きが生まれた。またジョグジャカルタの作家がバリの画廊へ招待されるなど、人の交流が広く生まれてきている。しかし、バリ人作家がバリの中だけで美術教育を受け、インドネシアで全国的に認知されるという事例はまだない。観光地としては国際的に有名なバリではあるが、現代美術の生産という意味では、バリは中心地ではないのである。



写真 23 デンパサール芸術院正面(左)／工芸科スタジオ(右)[2013年6月7日筆者撮影]

¹⁵³ 筆者が留学していたときはまだ学校の名称は Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia(STSI)だったが、その後 ISI に改名した。

(3) 美術家が語る現代美術〈12人の事例より〉

本章ではインドネシアではじまったモダニズムから、インドネシアの現代美術のはじまりといわれる「新美術運動」を経て、ジョグジャカルタの現代美術画廊チムティが、様々な美術表現の可能性を提示してきた過程を記した。1970年代後半におこった現代美術の運動では、「5つの指針」がうたわれ、装飾的な表現を否定し、民衆に寄り添い、社会問題を意識した作品づくりが求められた。西欧で生まれた「現代美術 (contemporary art)」の概念は、留学を経験したインドネシア人作家によって輸入されたが、それはインドネシア独自の定義づけにより、「インドネシアの」現代美術として再形成されていったのである。そしてインドネシアの現代美術は今日も変容している。

いま美術界で活動している現代美術家たちは、現代美術をどのように理解しているのだろうか。前述したように、筆者は1999年にジョグジャカルタ芸術院美術学部彫刻科で1年間学ぶ機会を得た。奨学生としての期限終了後はジョグジャカルタで住居兼スタジオを借り、2010年まで美術界の現場で活動した。本章以降の記述は、この1999年から2010年までの間、筆者が作家として現場に身をおきながら得たデータと、自身の経験を主としたものであることをはじめに記しておく。

さて本論の議論の焦点となるインドネシア現代美術について、筆者は2012年から2015年にわたって、作家への聞き取りを試みた。本章第2節「インドネシアの現代美術」の最後に、12名の作家の事例から、インドネシア現代美術に接近してみたい。第18表は事例とした12名の美術家名と生年、出身校を示した者である。

第18表 12の事例の作家名・生年・出身校

事例	作家名	生年	出身校
1	ニンディッティオ・ディプルノモ	1961	ジョグジャカルタ芸術院美術学部絵画科
2	ムルヨノ	1957	ジョグジャカルタ芸術院美術学部絵画科
3	アラフマイアニ	1961	バンドン工科大学美術デザイン学部絵画科
4	クリスナ・ムルティ	1957	バンドン工科大学美術デザイン学部絵画科
5	アグス・スワゲ	1959	バンドン工科大学美術デザイン学部版画科
6	エディ・ブラバンドノ	1964	ジョグジャカルタ芸術院美術学部版画科
7	バンバン・ウィチャクソノ	1973	ジョグジャカルタ芸術院美術学部版画科
8	ユスラ・マルトゥヌス	1973	ジョグジャカルタ芸術院美術学部彫刻科
9	ブディ・クスタント	1972	ジョグジャカルタ芸術院美術学部彫刻科
10	ヌルディアン・イッサン	1971	バンドン工科大学美術デザイン学部陶芸科
11	プリラ・タニア	1979	バンドン工科大学美術デザイン学部彫刻科
12	アリフ・トシガ	1977	バンドン工科大学美術デザイン学部彫刻科

事例1から5の作家は1950～60年代生まれで、20～30代の頃、つまり1980年代後半にチムティ画廊で活動をしてきた主体である。そしてメッセージ性の強い「ワチャナ」の現代美術作品として国際的に紹介された美術家世代である。事例にした5名は、その後の現代美術市場ブームも経験し、その大きな波が去った現在も、積極的に制作を続けている。事例6から9は、ジョグジャカルタ在住の次世代である。そして事例10から12は世代的にはほぼ事例6から9と同じではあるが、バンドン工科大学(ITB)出身でバンドン在住である。彼らにおこなった聞き取りについては、インフォーマントが筆者に対して話す口調が伝わるよう、日本語を調整している。また語りについてはあえて、語りから要点を抜粋するのではなく全体を記すことにした。

●事例1:ニンディッティオ・ディプルノモ

ニンディッティオ・アディプルノモ(Nindityo Adipurnomo:以降ニンディと記す)は1961年、中部ジャワのスマランで生まれた。彼は第2章第2節第2-1項で記述した、ジョグジャカルタの現代美術画廊チムティの設立者である。彼はジョグジャカルタ芸術院卒業後すぐにオランダ留学を経験し、その頃から自身のジャワ人としてのアイデンティティを女性の鬘コンデ(*konde*)に求めた作品を制作している。1980年代後半、インドネシア現代美術が海外機関によって国際舞台で紹介されるようになった時期、彼のコンデをモチーフとした作品は、インドネシアらしさを象徴する作品として、オーストラリア、日本などで紹介された。

事例1から4の作家は、1980年代の美術市場のブームと、その後2007年頃に起こった現代美術の市場ブームの両方を体験しているため、この二度のブームの相違点についての質問を項目に足している。



図版 37 Nindityo Adipurnomo, *Dhikr*, 2008



図版 38 Nindityo Adipurnomo, *Tecno Ideot*, 2005

筆者「あなたは現代美術について美術教育を受けましたか」

N「正式に“現代美術だ”といって何かを学んだことはありません」

筆者「現代美術とはなんですか」

N「現代美術とは、伝えたいことを明示するための独創的な努力であり、その時代を共有することのできる文化、政治社会の変化を把握し、映し出した美術家の表現だと思います」

筆者「インドネシアの現代美術と、海外の現代美術の相違はなんですか。またインドネシア現代美術の長所はなんですか」

N「それはおもしろい質問ですね。わたしはインドネシア現代美術と海外の現代美術の相違を考えることにとても興味があります。インドネシア現代美術とは、“ワイルド”なメカニズムの中から発生した、“ディスコース(言説)”の生産だと思います。インドネシア政府の文化政策があまりにも希有だったために生まれたものなのです。そのために、発展した”ディスコース(言説)”は非常に独特で、移り気だともいえるでしょう。現代美術作品の意味は、その場で、誰が、何の重要性のために行うのかによって、まったく文脈を換えるのです」

筆者「かつての美術市場ブームと、2007年頃に起こった現代美術の市場ブームには、どのような違いがあると思いますか」

N「90年代のブームは、それまで骨董品と蒐集していた蒐集家が、装飾的あるいは近代的なインドネシア人画家の絵画を買い占める方向へ向かった、伝統的な“ローカル・マーケット”によるものだったと思います。2007年頃のブームは、インドネシア美術界における現代美術の発言力に対して、多くの注意が向けられたことに要因があるのではないかと思います」

筆者「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

N「インドネシアにおいて、市場はいろいろな性格をもっています。最初の美術市場はインドネシア絵画を純粹に蒐集する人たちによって形成されました。これはメインの市場として発展することはないけれど、インドネシア近代絵画のいくつかのジャンルの発展には直接的に貢献したと思うのです。彼らの中から私設の美術館が建設されたでしょう、あれがブームの火付けになったのではないのでしょうか。別の美術市場はとても商業的で“ワイルド”な性格をもっています。これらは短期の投資が動機で、早期に可能な限り大きな利潤を得ようとするものです。そして大抵は、贋作、偽の証明書、価格操作などが簡単にできる著名作家の作品と関わっています」

筆者「蒐集家と美術家の関係をどのように考えますか」

N「二者間の関係は、インドネシアの場合、閉鎖的で封建的な傾向があると思います」

筆者「インドネシア現代美術について、自由なコメントをお願いします」

N「インドネシアでは美術評論家の役割を担う主体にあまり発展がみられません。なぜならば、美術鑑賞というものが、政府の政策としてまったく推し進められてこなかったからです。すべてが不安定、不規則なメカニズムの中にあります。こうしたものが今後どうなっていくのか興味があります」

ニンディは何度も海外での展覧会に参加しており、海外の現代美術事情にも詳しい。そんな彼によるインドネシア現代美術の分析は貴重な意見である。彼の語りにある「ディスコース」については、前項「ジョグジャカルタの現代美術画廊チムティ」で詳述した。インドネシア現代美術が国際舞台へ紹介され始めた 1980 年代後半、チムティで活動する現代美術家の間で「ディスコース」の議論がさかんに行われた¹⁵⁴。美術市場で高値のつく商業主義の絵画を象徴する「パサール (*pasar*)」に抵抗して、メッセージ性の強い「ディスコース」あるいは「ワチャナ (*wacana*)」の現代美術が対立軸となり、商品的価値と美的価値が二項対立で当時の美術界を構成した[廣田 2013]。

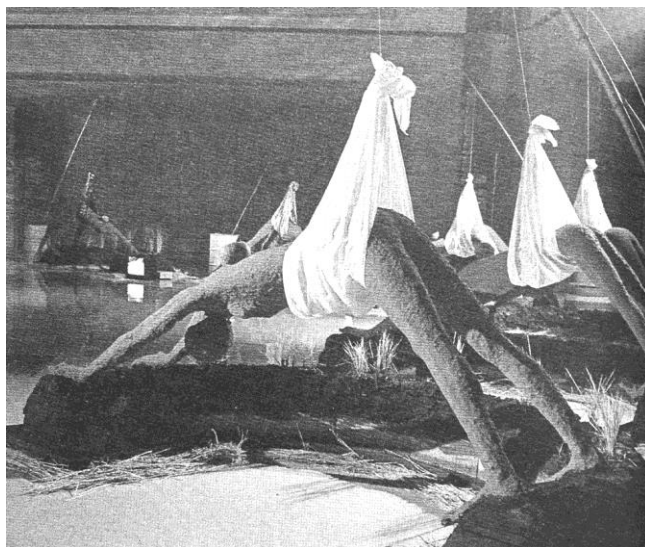
美術用語「ワチャナ」「パサール」だけではなく、ニンディの語りにあった「ワイルドなメカニズム」という表現にもインドネシアらしさが現れている。彼が使用したインドネシア語の「リアル (*liar*)」は「飼い慣らされていない」「落ち着きのない」「不規則な」「非合法的な」といった意味がある。つまり、インドネシア美術界は「飼い慣らされていないメカニズム」の中にあり、そうした状態の中から生まれる「ディスコース(ワチャナ)」こそが現代美術だと、ニンディッティオは語っている。

最後のコメントには再び「不規則なメカニズム」という語りが出てくる。ニンディには、アートインフラが整備された海外の美術界についての認識がすでにあり、インドネシア美術界の環境がそれとはまったく異なっている状況を指摘している。しかし、この無秩序で不安的な「リアル」な環境にあるからこそ、インドネシアの美術界が固定された制度に拘束されることなく、そこで関わる個々の主体が自由にそれぞれのルールで美術活動を行うことができたともいえるのではないだろうか。

¹⁵⁴ いま筆者が当時を振り返ると、1990 年代後半頃から、とくにバンドンのキュレーターを中心に、この「ワチャナ」の議論がさかんになったように思う。当時、「ワチャナ」というインドネシア語を英語のディスコースの訳語としたのも、現代美術に関わるキュレーターだった。彼らはフーコーの思想に影響を受けた者も多くおり、当時フランス思想がインドネシア現代美術界の美術批評に関わる主体に影響を与えていたのではないかと思われる。だとすれば、インドネシア現代美術が西洋の現代思想とも関わりながら発展していった可能性もあり、フーコーの思想が美術界で応用された興味深い事例としての提示もできるかもしれない。しかし、本論では上述に関連したデータが少ないため、別の要素からインドネシア現代美術について考察していく方法をとることとする。

●事例2: ムルヨノ

ムルヨノ(Moelyono)は1957年、東ジャワのトゥルンアグンに生まれた。ジョグジャカルタ芸術院出身のムルヨノの作品は政治的メッセージを強く含んでおり、かつては日本でも紹介された(図版38)。彼は美術評論の執筆にも積極的で、1997年にはそれらをまとめた『覚醒した美術(*Seni Rupa Penyadaran*)』を出版している。



図版 39 Moelyono, *Who are Drawn*, 1997

筆者「あなたは現代美術について美術教育を受けましたか」

M「明確に学んだことはありません。ポップ・アート¹⁵⁵の本を読んだり、1980年代に ASRI(ジョグジャカルタ芸術院 ISI の前身)の学生達の作品を見るなどして、実験的な作品を目にすることから学んでいきました」

筆者「現代美術とはなんですか」

M「本質的な問題をマルチメディア¹⁵⁶に表現することによって、日常の人間とその環境を具現化する美術のことです」

筆者「インドネシアの現代美術と、海外の現代美術の相違はなんですか。またインドネシア現代美術の長所はなんですか」

M「たとえば、多くのジョグジャカルタ在住作家が、ワヤン(影絵芝居)¹⁵⁷をテーマにしますよ

¹⁵⁵ 1950～60年代に主に英・米国で生まれた美術のジャンル。「ポップ」は「大衆(popular)」の略。有名な作家にはアンディー・ウォーホル(Andy Warhol)、ロイ・リキテンスタイン(Roy Lichtenstein)がいる。

¹⁵⁶ 美術の場合には、多様な素材、技法を組み合わせ制作された作品を指す。

¹⁵⁷ 水牛の革を透かし彫りにした人形を使用して、白い布の幕に影を映して物語を上演するインドネシアの伝統芸

ね。そのように、背景にある文化には大きな相違があります」

筆者「かつての美術市場ブームと、2007年頃に起こった現代美術の市場ブームには、どのような違いがあると思いますか」

M「90年代のブームの時、作家は作品の質や経歴によって海外展に招待され、画廊を通すことなく、個人で動くことができました。2007年頃のブームでは、作家は契約している画廊に支援されて展覧会参加している傾向があります。また作品の大半が絵画作品です」

筆者「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

M「美術市場の長所は、契約している画廊で作品を販売できるため、作家が作品で生活できるようになる可能性が大きいことです。短所は、画廊であつかう作家が限定され、作品の題材が作家の市場でのイメージと画一的になってしまうこと。それに市場と関係する画廊が限定されてしまうと、展覧会で見ることのできる作家も限られてしまって、どの展覧会を見ても、内容が同じになってしまうことです」

筆者「蒐集家と美術家の関係をどのように考えますか」

M「私の作品は“アートラバー¹⁵⁸”が購入してくれました」

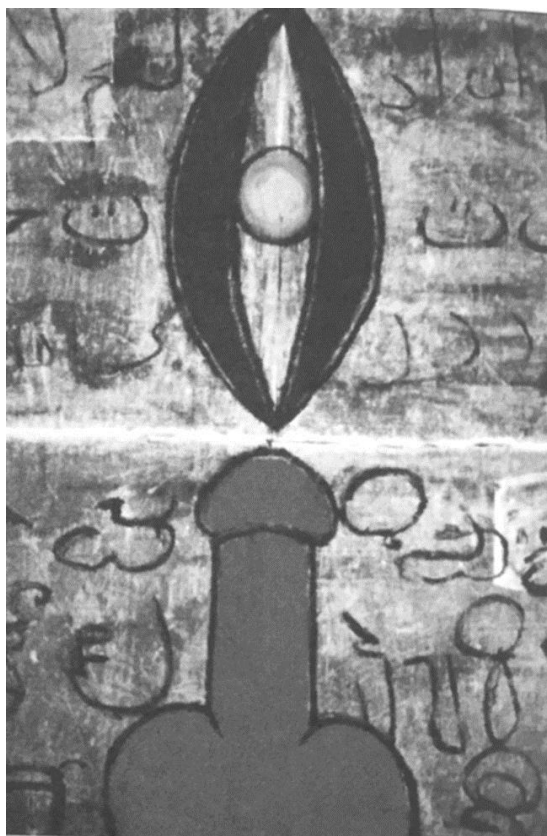
彼は1985年にジョグジャカルタ芸術院で「KUD(村ユニット美術)」という作品を制作した。これは当時まだインスタレーションという作品形態が一般でない頃に、23枚の莫藎を敷いて作品を展示するという画期的なものだった。彼はジョグジャカルタの小さな村人たちとの交流や美術の意識の浸透を目的として作品をつくった。ムルヨノのこうした試みには、やはり他の事例の美術家のように「新美術運動」の影響が見られる。つまり、「美術作品の創造に当たっては、既存の“純粋美術”のイメージを捨てなければならない」ということ、また「共に生きている人間としての平等性を信じ、個人感情よりも社会問題に関心をもたねばならない」といった、「新美術運動5つの指針」である。こうした彼の試み、インドネシアの現状を映し出した作品が、1980年代後半に広がったグローバリズムの流れの中で、日本の美術調査団の目に触れ、東南アジアの現状を紹介する美術展に紹介されていったという過程は容易に理解できる。

能。ワヤンをテーマにした作品で有名なインドネシアの作家にはヘリ・ドノ(Heri Dono)がいる。

¹⁵⁸ 若手富裕層の蒐集家「アートラバー」については第4章で詳述する。

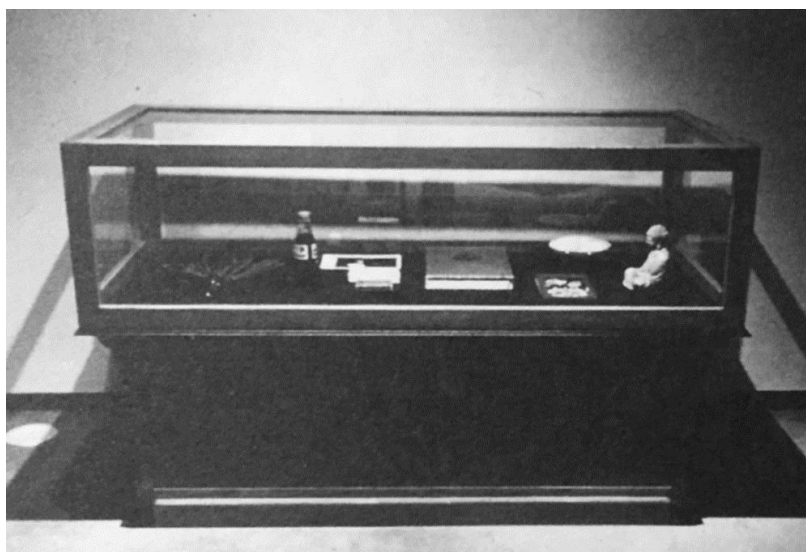
●事例3: アラフマイアニ

アラフマイアニ (Arahmaiani) は 1961 年西ジャワのバンドンで生まれバンドン工科大学美術デザイン学部絵画科で学んだ。その後、オーストラリア、オランダへ美術留学をしている。アラフマイアニはインドネシア美術界で女性の活躍が少なかった時期に、宗教やジェンダーの問題提起を鋭く投げかけるパフォーマンスと作品で注目された。中でも、陳列棚の中にコーラの瓶、コンドーム、仏像、扇子、イスラーム経典、手鏡を配した 1994 年の作品〈陳列棚 (Etalase)〉(図版39)は、宗教的な理由からイスラーム教徒の反感をかい、政府が展示に介入するまでに至った。しかし国際的にはそうした活動こそが、まさに当時のインドネシアの状況を象徴するものとして注目され、国内よりも先に国際的な評価を受け、国際舞台で紹介された¹⁵⁹。現在も活動拠点をジョグジャカルタとバンドンの二都市におき、活発な美術活動が続けている。



図版 40 Arahmaiani, *Lingga Yoni*, 1994

¹⁵⁹ 1980 年代後半には国際舞台へ進出する作家が増え始め、アラフマイアニ以外にも、ヘリ・ドノなどは「インドネシアにいるよりも海外にいる時間の方が多い作家」と、賞賛と羨望を込めて語られた。



図版 41 Arahmaiani, *Etalase*, 1994
(写真、コーラの瓶、コンドーム、仏像、扇子、イスラーム経典、手鏡)[IVAA 資料より]

筆者「あなたは現代美術について美術教育を受けましたか」

A「はっきり言えることは、授業として学んでいなくても、バンドン工科大学在学中、なにが現代美術なのかということは学びました」

筆者「現代美術とはなんですか」

A「この時代に生きている美術、それが現代美術です」

筆者「インドネシアの現代美術と、海外の現代美術の相違はなんですか。またインドネシア現代美術の長所はなんですか」

A「もちろん相違はあります。それをしっかり述べるにはある程度の調査が必要だと思います。わたしがここでいえることは、多様な文化と地方語をもつインドネシアは、現代美術の中でも豊富な表現を備え、そこには大きな可能性があるということです」

筆者「かつての美術市場ブームと、2007年頃に起こった現代美術の市場ブームには、どのような違いがあると思いますか」

A「はっきりと違います。90年代のブームでは、インドネシア現代美術作家がオーストラリアや日本で紹介されました。この時、海外の美術機関には、第三世界の深刻な日常生活のリアリティ、文化や社会政治の問題を題材とした現代美術作品を紹介するという目的があったのです。美術家は美的理論だけではなく、他領域にまで広げた知識をもって表現をしていて、それが学際的な表現として評価されたのです。そして最も重要で明らかな相違は、90年代のブームが、商業的な性格をもっていなかったことです。作品には商業的な性格がま

ったくなかったと言ってもいいでしょう。それに対して、2007 年頃のブームは、商業主義がベースで、オークションハウスの役割がどんどん大きくなっています。オークションのメカニズムによって作品価格が短期間でどんどんつり上がっていく状況が、投資家たちに多大な利益をもたらすことに利用されたのです」

筆者「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

A「アートインフラと美術批評が脆弱なインドネシアでは、美術市場の操作を止めることができないどころか、商業主義の渦中に飲み込まれようとしています。美術館や商業画廊ではないアート・スペースやオルタナティブ・スペースでは、美的価値のシステムを作り出すことができないからです。そのために、市場関係者が価値を調整することのできる領域にどんどん侵入してきました。そして、売れる作品は、なんでもかんでも質のよい作品だと位置づけられ、作家は自分を偉大だと勘違いしています。もっと言うならば、美術作品の良し悪しが、知的要素でも、作家でも、美術評論家でもなく、資本をもった投資家たちによって決定づけられてしまうのです。その結果、作家たちは市場の流行に惑わされ、市場で欲しがるものを制作するようになる悪循環が始まります。もちろん、美術市場の存在は重要ですよ。けれど、それが明確な規則のもとで行われる活動でなければ、すべては無意味なのです」

筆者「蒐集家と美術家の関係をどのように考えますか」

A「わたしの作品は商業とは無縁のところであり、この質問に関しては返答が難しいです。もちろんわたしの作品を蒐集してくれる人はいるかもしれませんが、直接知らないので答えられません」

筆者「インドネシア現代美術について、自由なコメントをお願いします」

A「インドネシア現代美術が今後どこに向かうのか、わたしには予想ができません。企業家たちの汚職が多く、無責任な状況が続くのであれば、状況は悪化していくでしょう。商業主義の美術市場が健全な現代美術の発展を妨害するのであれば、明るい将来はないかもしれません。残された希望は、自らの立ち位置をしっかりと見据えた作家が、どんな状況にも影響されずに制作し続けることです」

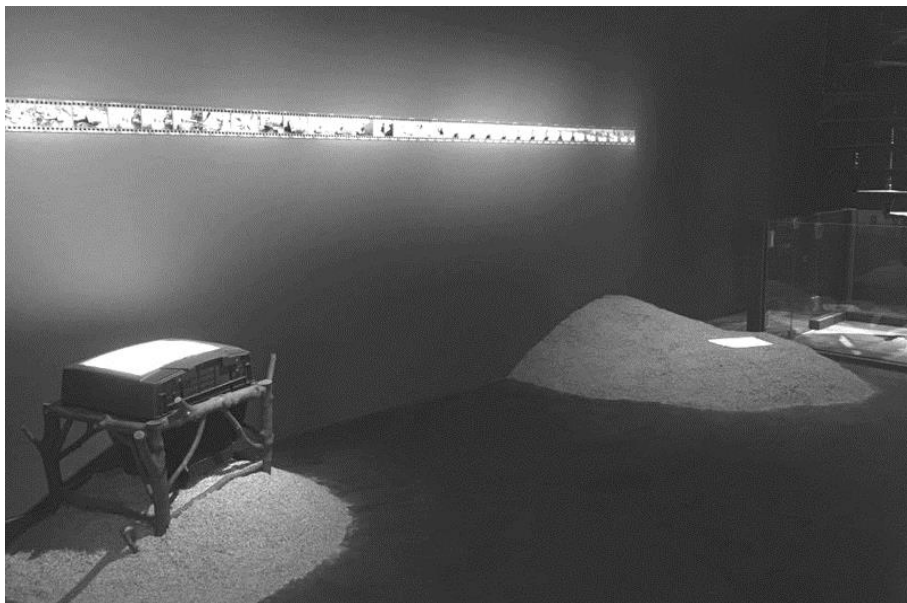
アラフマイアニに聞き取りを試みたのは2013年のことである。国際的な現代美術ブームの波にインドネシアも影響を受け、現役芸大生の大学の課題作品までもが、美的価値のわからない「にわか蒐集家」に買いあさられるといった状況下だった。そのため、彼女のインドネシア現代美術の将来についてのコメントは悲観的に聞こえる。アラフマイアニの回答にも、至る所に「新美術運動」に類

似する思想がみられる。自身の作品は「商業とは無縁」と明言しているように、筆者も彼女の名を美術市場で聞いた記憶はない。

ここで多くの人は「それなら美術家はどうやって食べていくのか」という疑問を抱くだろう。本論では生業としての美術家について詳述していないが、インドネシア人作家に対しては、オランダやアメリカ、日本などの美術系財団による多くの美術家助成プログラムが開かれている。アラフマイアニのようなパフォーマンス系の美術家は、こうしたプログラムを渡り歩き、作品販売による収入ではなく、美術家としてのキャリアを重視するといった場合も多くある¹⁶⁰。

●事例4: クリスナ・ムルティ

クリスナ・ムルティ(Krisna Murti:以降クリスナと記す)は1957年西ティモールのクパン生まれ。バンドン工科大学美術デザイン学部絵画科で学び、2003年から2012年にはジョグジャカルタ芸術院美術学部ニューメディア専攻の客員教授として教鞭をとった。彼はインドネシア現代美術家の中でも、早くからビデオなどの新しいメディアを駆使した作品を制作しており、現在も精力的に最新技術を取り入れた作品を制作している。



図版 42 Krisna Murti, *The Dancer*, video installation, 1993 [作家提供]

¹⁶⁰ もう一点は、作品が売れなくても生活をしている作家の中には、家族が富裕層であることも可能性としてはある。本論では「生業としての現代美術」について考察するものではないので、こうした視点からの研究は、別稿に回したい。

筆者「あなたは現代美術について美術教育を受けましたか」

クリスナ「教育機関で学んだことはありませんが、在学中は、実験的美術のカリキュラム¹⁶¹が好きでした」

筆者「現代美術とはなんですか」

K「現代社会、現代文化の真実性と人々の間を仲介するための、ニューメディア文化を含むすべての視覚的文化を活用した美術のことです。つまり、社会の”トランスフォーメーション・メディア (transformation media)”としての美術、それが現代美術です」

筆者「インドネシアの現代美術と、海外の現代美術の相違はなんですか。またインドネシア現代美術の長所はなんですか」

K「インドネシア現代美術は、社会政治と国民文化における歴史と闘争に深く関わっています。アジアでは、美術は個人的に、また民族の一員としての作家が闘争することによって創造されるのです。西洋や米国の作家は、つねに個人的探求や体験に依存し、また技術や制作方法に長けています」

筆者「かつての美術市場ブームと、2007 年頃に起こった現代美術の市場ブームには、どのような違いがあると思いますか」

K「90年代のブームは、非西洋の美術が国際舞台に参加する契機となりました。非西洋の美術がもつ地域性、アジア性、歴史や実践といったものが、ヨーロッパやアメリカの美術の発展と出会ったのです。創造性以外にも、その力学はとくにアジアの解放された政治事情、経済成長に後押しされたものでした。その後のブームでは、現代美術の活躍場が90年代のブームの時よりずっと強くなり、その中で生まれたオークション、画廊、メディア、アートフェア、美術市場、蒐集家といった様々なインフラを含めて、基本的には経済的な実現の方向へ向かったのだと思います。」

筆者「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

K「美術市場は必要なものだと思いますよ。いま起きているのは、“ディスコース (perwacanaan)」¹⁶²の弱小、多くのイメージ操作です。作品価値は社会の中で、美術の知

¹⁶¹ ジョグジャカルタ芸術院 (ISI) に留学経験のある筆者も、授業の中で「実験 (eksperimen)」という名のつくものがあつたのを記憶している。指導教員によって内容は事なるが、保守的な美術の実践ではなく、新しい技法、素材などを積極的に使用し、新たな美術様式を生み出そうとするカリキュラムである。現在、自身が日本の大学で実技指導に携わって思うのは、こうした授業で、手の動きが狭くになってしまう学生達の心身を解放し、力のある作品を作らせるための一つの方法だったとも考えられる。

¹⁶² クリスナは「ディスコース」を、インドネシア語の「perwacanaan」と言った。これは「ワチャナ (wacana)」という語根

識レベルとは無縁に決定されています。2007 年頃の現代美術ブームで、インドネシア美術はインフラを強める方向へは向きませんでした。それに実験的美術をもちこむこともなかった。方向性を見失ってしまったのです」

筆者「蒐集家と美術家の関係をどのように考えますか」

K「蒐集家は美術、作品、文化について知識を持つべきでしょう。そうした基礎があつてこそ、蒐集家は作品の良し悪しが判断できるのです。なぜなら、良い作品は美術史において革新的で第一人者的な存在だからです。蒐集家は文化的なモニュメントの保護者、保存活動家であるべきだと思っています」

クリスナの回答で興味深いのは、現代美術の定義がマルチメディアであるという部分である。現代社会の現実性を表現し、社会に伝えるためには、描く、彫るといった従来の美術品制作方法ではなく、新しいメディアを駆使することも重要である。そして表現方法の追求が、単に技術に向かうのではなく、大衆の代表として声を出す、闘争する目的から生まれた創造であることを重視している。こうした思想はすべて「新美術運動」が掲げた指針に繋がっている。

また事例1のニンディットィオ同様、クリスナも「ディスコース(ワチャナ)」について言及している。彼らが国際舞台へ参加していった90年代後半の現代美術は「ワチャナ」の美術であり、それがインドネシア現代美術のイメージだった。しかし 2007 年頃の現代美術ブームでは、「ワチャナ」が弱小化し、商品としての美術作品を売るためのブランディングが行われているとクリスナは言う。

●事例5:アグス・スワゲ

アグス・スワゲ(Agus Suwage:以降スワゲと記す)は1959年中部ジャワのプルウォルジョ生まれ。バンドン工科大学美術デザイン学部の版画家を卒業後、ジャカルタでデザイナーとして仕事をしながら個人的な制作も続けた。ジョグジャカルタで最初の現代美術画廊チムティでも早い時期から作品を発表している。1999年にジャカルタからジョグジャカルタへ移転し、現在までジョグジャカルタで制作活動を続けている。自身をモチーフにした軽快な印象のドローイング、アイデアのおもしろさが目立つ立体の作品には愛好家も多い。

筆者「現代美術とはなんですか」

A「インドネシアは、すでにグローバリゼーション化した国際的アートワールドの影響から逃れることはできないでしょう、現代美術を含めてね。そういった状況は、いくつかの展覧会、現代美術を紹介する画廊、メディアでの取り上げられ方からも見てとれるよね。とはいえ、イン

に接頭辞 *per*、接尾辞 *an* を足したもの。基本的に「ワチャナ」同様に、発話、論説、体系的な思考などという意味がある。

ドネシア現代美術専門に収蔵した国の美術館がまだないといった面では、国際的なものとは違うってことも、認めなければならないだろうけれど」



図版 43 Agus Suwage, *Man Bites Man, Pig Eats Pig*. 2005

筆者「インドネシアの現代美術と、海外の現代美術の相違はなんですか。またインドネシア現代美術の長所はなんですか」

A「おそらく、美術家が住んでいる場所の社会的、地理的特徴によって独自のスタイルというものがあるのではないかなと思うね。それはどのような美術だってそうだと思う。だから、どれがより良くて、どれが不足したものかといった評価は難しいのではないだろうか。書き記すことのできる相違といえば、インドネシアには現代美術が進んだ国と比較して、現代美術の美術館が少ないという点は挙げられるだろう。つまり現代美術を学ぶ過程、現代美術の情報を得る手段はまだまだ現代美術先進国と比べても足りない部分だね」

筆者「かつての美術市場ブームと、2007 年頃に起こった現代美術の市場ブームには、どのような違いがあると思いますか」

A「90年代に起こったブームのときは、“ワチャナ(テーマ性・言説)”へ向かったものだったけれど、2007 年のブームは経済、美術市場へ向かったものだったね」

筆者「「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

A「インドネシアで起こった美術市場ブームは、もちろん長所と短所をもたらしたと思っているよ。長所といえるのは、一部の美術家たちの生活が安定したことくらいだろう。あのときにたくさんさんの利益を得たのはオークションハウス、画商、商業画廊、それと投資家達だよ。だから僕からするとね、現代美術ブームってものは、インドネシア美術の“ワチャナ(テーマ性・言説)”や成熟に対しては何の意味もないと思うんだ。2007 年頃のブームは、すべてが売ることに向かっていて、美術の価値や質というものをないがしろにしていたね。

ここ数年をみていると、インドネシア美術はいい方向へ向かっていると思っているよ。美術市場はブームの頃の過激さがなくなって安定してきたし、美術家は前よりも時間に余裕ができて、質のよい作品を作る自覚が出てきた。蒐集家たちもいろいろ学んだから、いいものを選ぶ目ができてきたし、適当に美術作品を“ショッピング”することもなくなった。こういう現状をみていると、これからインドネシア美術界がもっと成熟して、より真剣な方向へ向かっていくことを願うばかりだよ」

スワゲもまた事例1や4のように「ワチャナ」について言及している。興味深いのは、自身の作品がブームによって消費されていた美術家本人が、「現代美術ブームはインドネシア美術の”ワチャナ”に対して何の意味もない」と語っていることである。ここからはつくる主体にとって、いったん手を離れた作品がどこで消費されていっても、自らのコントロール外であることがわかる。

ここまでみてきた事例1から5の美術家は、1990 年代初頭に国際舞台で紹介されたインドネシア現代美術の代表的美術家である。当時第三世界の現代美術を紹介した海外美術展は、作品の売買を目的としていなかった。国際舞台へ向かった美術家たちの目標は、作品を売るのではなく、自身の作品が国際舞台で評価され、美術家としてのキャリアになることだったのである。

2000 年を過ぎると、国際的な現代美術の市場ブームが起り、中国美術バブルを皮切りに、アジアの中でもとくにインドネシア現代美術が投資を目的とする蒐集家に注目されるようになった。この頃になると、国際舞台の場は公の美術機関や美術館ではなく、作品売買を目的としたアートフェア、商業画廊での展覧会という形態が増えた。クリスナが語ったように「社会政治と国民文化における歴史と闘争に深く関わった」インドネシア現代美術をつくってきた主体たちと比較すると、現代美術ブーム後に活発に活動を始めた世代の美術家たちは、どのような認識で美術をつくっているのだろうか。以下、事例6から12の美術家には、一部の質問事項を変えて聞き取りを行った。

●事例6:エディ・プラバンドノ

エディ・プラバンドノ(Eddi Prabandono)は1964年中部ジャワ生まれ。ジョグジャカルタ芸術院(ISI)版画科出身である。在学中にアーティスト・イン・レジデンス¹⁶³のプログラムにより、日本で木版画を学んだ経験をもつ¹⁶⁴。世代的には事例1から4の世代に近いが、娘を題材に、粘土で巨大な立体を作るスタイルで注目されたのを機に活躍が目立つようになったのは2000年以降である。そのため、ここでは次世代に含めている。



図版 44 Eddi Prabandono, *Luz Series*, 2009

筆者「いつ頃から美術に興味をもち、何に影響を受けて美術家になる選択をしたのですか」

E「わたしの父は建築家で、家には西洋の画集があったり、父がスケッチをしているのを見ていたんだ。だから、わたしも小学校の頃から絵を描くのが好きだった。高校時代には木彫りも好きだったよ。雑誌やテレビでバリの原始的なデザインの彫刻を見て興味をもったり、インスピレーションを受けたりしていたんだ。彫刻をするときも、父が道具をもっていたからよかったよ。中学の頃にはもう、美術家になりたいという夢をもっていたね」

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

E「小学校では水彩画を描いたよ。先生からは、筆を使わずに指だけで木を描く方法を教わったことを今も覚えているよ。水彩絵の具の使い方や、インドネシアの画家についても習

¹⁶³ ある地域が作家を招聘し、その場で滞在して作品制作を行わせるプログラムで、昨今は日本でも増加している。作家側からすれば、国境や文化の異なる場に行き、そこで暮らすことからインスピレーションを得て、新たな創作の糧にすることのできる事業であり、事業側からすれば、村おこしとしての意義もある。筆者は2010年に徳島県名西郡神山町のアーティスト・イン・レジデンスに招聘され、3ヶ月半滞在中で、小学校でのワークショップ開催、スタジオでの公開制作、展覧会を行った。

¹⁶⁴ 兵庫県淡路島長沢で行われている水彩多色刷り木版制作研修のプログラム。

ったよ。中学時代に、わたしがアフアンディ¹⁶⁵の技法をまねて描いた絵が先生に褒められて作品展に出されたこともあったなあ。高校には ASRI¹⁶⁶出身の美術の先生がいて、油彩、水彩、キャンバスの張り方も習ったし、静物画や風景画も描いたよ。美術が苦手な同級生がいて、彼の作品を作る手伝いをしてアルバイト代をもらったり、食事を奢ってもらったりなんかもしていたなあ」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

E「人はわたしの作品を“現代美術”と呼んでいるけれど、わたし自身はよくわからないね。わたしは、自身の作品を“コラージュ(kolase)」、あるいは“貼り付け・連結(merangkai)”だと思っているんだ」

筆者「あなたにとって美術(seni rupa)とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

E「美術とは、人間の創造の結果だと思うな。工芸品だって美術でしょう。おそらく、その中にはレベルがあるのだと思うよ。たとえば、工芸品は大量生産が可能だけれど、我々の美術は大量に生産することができない。でも、わたしはすべてをひっくるめて、“美術”なんだと思うんだ。人の手先の技術の結果、それが美術なんじゃないかな」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

E「大量生産されるものの中には、美術といえないものもあるだろうね。しかし、純粋美術(seni murni)であれば、大量に制作した場合でも、エディションをつけて作品数を制御することはできる」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

E「たとえばスカラジャ絵画(lukisan Sukaraja)¹⁶⁷、トペン(topeng)¹⁶⁸、バティック絵画(lukisan batik)¹⁶⁹、竹絵画¹⁷⁰、ガラス絵(lukisan kaca)¹⁷¹、ワヤン(wayang)などがあるね」

¹⁶⁵ インドネシア近代絵画の父とも呼ばれるジョグジャカルタ出身の画家。第1章参照。ジョグジャカルタにはアフアンディの私設美術館があり、美術関係者に限らず、知名度もある画家の一人。

¹⁶⁶ ジョグジャカルタ芸術院(ISI)の前身校。

¹⁶⁷ 西ジャワで生産される「ムーイ・インディ」風の絵画。「ムーイ・インディー」については第1章参照。

¹⁶⁸ 「トペン」と呼ばれるインドネシアの仮面はそれぞれの地域で神聖な意味をもち、伝統舞踊、儀礼などで使用される。そのためトペンの作家は村によってはある種の特権階層であることもある。

¹⁶⁹ ジャワ更紗とも翻訳されるが、染色用語としてはバティックは共通語として知られている。溶かした蠟で文様を描き、染料で染めたもので、インドネシアでは男女ともに腰巻きとして実用的なものとして使用されている。ここでいうバティック絵画とは、上記の技法を使って布に絵を描いたもの。バティック生産の盛んな地域では、日用品のバティックと共に、バティック絵画が生産されていることが多い。ジョグジャカルタはその中でも観光地であるために、生産量が多い。

¹⁷⁰ 中部ジャワの仏教遺跡ポロブドゥール周辺で生産されている土産物絵画。

筆者「現代美術とはなんですか」

E「“現在の美術”ということじゃないのかな。テーマや材料にもよると思うけれど、現代美術はテーマが明確だよな。”土産物絵画”だって現代美術になる可能性はある。たとえばマリオボロ通り¹⁷²で売られている”土産物絵画”を数点集めてきて、それを明確なテーマにそって、ある作家がインスタレーション作品を作ったとしよう。そうしたら、それは現代美術作品として認識される可能性もあるんじゃないだろうか。わたしは、インドネシアにはインドネシア独自の現代美術があると思っているんだよ。海外から常に人がやってきて、我々の作品を選び、海外でインドネシア美術だといって紹介しているわけだろう。これは“インドネシア現代美術”というものがある証拠なんじゃないかな」

●事例7:バンバン・ウィチャクソノ



図版 45 Bambang ‘Toko’ Wicaksono, *Batik Komik*, 2014 [作家提供]

バンバン・ウィチャクソノ(Bambang Wicaksono)は 1973 年ジョグジャカルタ生まれ。ジョグジャカルタ芸術院(ISI)美術学部版画科卒、バンドン工科大学美術(ITB)デザイン研究科では純粋美術を専攻して修士号を取得した。現在は ISI 版画科で教員をしている。現役時代には同窓の仲間とコミッ

¹⁷¹ ガラス板の裏になる面から絵の具を塗り、絵を描く技法。完成した時には描いた面が裏側になるため、できあがりの表面はガラス板の状態になる。

¹⁷² 観光都市ジョグジャカルタのほぼ中央に、南北にのびた大通りのこと。マリオボロ通りにはホテル、レストラン、百貨店や地元の市場などが軒を連ね、歩道には露天商も並んでいる。ここでは土産物のアクセサリー、T シャツ、工芸品などが雑多に陳列され、連日大変な人混みである。エディはこの露天商で売られている安価な絵画のことを指している。

ク系の壁画制作をする美術家集団「アポティック・コミック (Apotik Komik)」¹⁷³を結成、日本でもワークショップを行った。彼の教え子からは多くの若手現代美術作家が育っており、本人は制作以外にも、キュレーターとして様々な美術展に関わっている。第5章で後述するジョグジャカルタの国際展「アート・ジョグ (ART/JOG)」では、ここ数年継続してキュレーターを務めており、昨今のインドネシア現代美術界を牽引する人物である。

筆者「いつから美術に興味をもち、何に影響を受けて美術家になる選択をしましたか」

B「高校時代には漫画を描いて、雑誌に投稿していたよ。中学の時、すでに兄がジョグジャカルタ芸術院 (ISI) のインテリア専攻の学生で、兄の恋人は視覚伝達デザイン専攻だったんだ。彼らについて ISI には遊びに行っていた。わたしはインドネシアの雑誌や新聞に掲載される漫画や風刺画に影響を受けたね」

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

B「小学校では工芸品 (竹編み籠、縫い物) を作ったり、パステル画を描いたよ。教科書はなかったね。中学校では水彩、学級新聞、イラスト、漫画などを作ったよ。人物画、ワヤンの革彫りも習ったな。高校ではパース (遠近法)、立体、バティック、木製のキーホルダーを作ったりしたよ。美術の先生は教育大学美術科出身で、美術の理論も実践も教えてくれた。インドネシア美術史については教科書はなく、あまり授業で学んだことはないな。ジョグジャカルタ周辺のバティック工房を見学して、制作工程を見る機会はあったよ。当時はなかったけど、おそらく今は中学生向けのインドネシア美術史の教科書も出てて、学校で使っているはずだよ」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

B「コミック。ポップ・アート」

筆者「あなたにとって美術 (*seni rupa*) とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

B「フィルム、ビデオ、アニメなど全般。イラストレーション、彫刻、絵画、版画、グラフィティ¹⁷⁴、

¹⁷³ 「アポティック・コミック」は直訳すると「コミック (漫画) の薬局」。メンバーはサムエル・インドラマ (Samuel Indratma)、バンバン・トコ・ウィチャクソノ (Bambang 'Toko' Witjaksono)、ポポ・トゥリ・ワハユディ (Popo Tri Wahyudi)、アリ・ディアント (Ari Diyanto)。活発的なグループの活動時期は 1997～2000 年頃で、2000 年には「公共画廊 (Galeri Publik)」と称するプロジェクトをジョグジャカルタの市内で展開。歩道橋、空きビル、ホテルのブロック塀などを使用し、30名以上の参加作家と共に、町中に壁画を制作した。筆者もその一人として、2000 年にマリオボロ通りにあるイビス・ホテル横の15メートルの塀に壁画を制作した。アポティック・コミックは 2007 年に解散を宣言し、現在はメンバーが個人で制作活動が続けている。

¹⁷⁴ 1970 年から 80 年代にかけて生まれた様式で、イタリア語の「落書き」を意味する *graffito* が語源。はじめはニューヨークの地下鉄などに落書きが増え、その後は美術の1ジャンルとして画廊でも紹介されるようになっていくが、当

グラフィックデザイン、インスタレーション¹⁷⁵、工芸（しばらく間をおいて）たとえば陶芸、彫金、革工芸とかね。それからファッション、建築もあるな」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

B「それは作り手の思いによるでしょう。その作品がどこに置かれているのかにもよるしね」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

B「編み物やテラコッタ¹⁷⁶、彫り物などの伝統的芸術 (*seni tradisi*)、それから伝統ではない芸術もあるよね、非伝統芸術 (*non-tradisi*)、近代美術 (*modern*)、現代美術 (*kontemporer*)。分類の仕方は人によるんじゃないだろうか。一般的に伝統的なものは機能的だろう、たとえばクリス (*kris*)¹⁷⁷には機能的な効果や作用があるし。それから、サネント・ユリマン (*Sanento Yuliman*)¹⁷⁸は”ロー・アート”と”ハイ・アート”¹⁷⁹について90年代に議論していたよ」

筆者「現代美術とはなんですか」

B「“今の美術”だと思うよ。現代美術作品の場合、作品のコンセプトと制作過程、この二つは密接で、分離できないものだよね」

●事例8: ユスラ・マルトゥヌス

ユスラ・マルトゥヌス (*Yusra Martunus*) は 1973 年、西スマトラのパダン生まれ。ジョグジャカルタ芸術院美術学部彫刻科出身で、現在もジョグジャカルタで制作活動が続けている。2003 年にはアジアで権威のあるフィリップ・モリス美術賞で最優秀賞を受賞、金属を素材に、溶けるようなやわらかさを表現した作品シリーズが代表作である。ユスラはジョグジャカルタ芸術院の同期生で同郷の仲間と「窓」を意味する「ジュンデラ (*jendela*)」という作家グループを結成、グループとしての活動と、個人の制作、ともに精力的に行っている。

時は芸術的、社会的意味を巡り、大きな論争を巻き起こした[アスキズ 1993:83]。

¹⁷⁵ 本来は展覧会の展示で、絵画を壁にかけたり、立体を設置することを指したが、近年はより限定された意味で使用されるようになり、「特定の場所にのみ属する芸術作品」を指すようになった。一個一個が独立した作品として鑑賞されるのではなく、ひとつの全体、環境として提示された作品のことを意味する[アスキズ 1993:88]。

¹⁷⁶ 茶色がかった素焼きの焼き物を指す。インドネシアでは水入れなどの日用品や儀礼具として生産されている。

¹⁷⁷ 武器としての短剣でもあるが、霊的な力も兼ね備えているといわれており、クリスの鍛冶師は他の職人よりも高い位置にある。インドネシアのクリスは 2005 年にユネスコの無形文化財 (工芸) に登録された。

¹⁷⁸ 美術評論家。近代美術以降のインドネシア美術について多角に批評をし、その論文は毎回美術界の主体に大きな影響を与えたと言われている。

¹⁷⁹ ‘Dua Seni Rupa: Atas dan Bawah’ *Kompas* (15 Januari 1985), pp.27-39. に記述がある。「ハイ・アート (高級芸術)」と「ロー・アート (大衆芸術)」という図式は日本でも議論されている。オランダ支配の長かったインドネシアにおいては、ブルジョア嗜好と「ハイ・アート」が結びつき、社会批判としても使われやすい議論だったと想像される。

筆者「いつから美術に興味をもち、何に影響を受けて作家になる選択をしたのですか」

Y「高校を出たとき、僕は大学進学しなかったんだ。でも6人兄弟の誰も大学進学をしなかった我が家で、末っ子の僕にだけは大学に行ってほしいという両親の希望があつてね、仕方なく大学進学を決めたんだ。本当は大型トラックの運転手になって、走っていたかったのにさ。はじめは親類が住んでいたバンドンにあるアングリクサ大学の文化人類学部に入学したんだけど、自分の居場所がないなあと感じてね。大学1年の頃、寮の友達がバンドン工科大学(ITB)に通っていたんだ。その友達に連れられて ITB に遊びに行ったとき、環境が自分に合っていると思って、翌年に ITB とジョグジャカルタ芸術院(ISI)を受験し直したんだよ。ITB には合格せず、ISI に合格して今に至るわけだよ。美術の道へ進む影響を受けたのは、バンドン時代の交友関係だね」



図版 46 Yusra Martunus, *Melting Down*, 2003 [筆者蔵:筆者撮影]

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

Y「授業には出ていたけれど、僕は決まりきった指導が嫌いだったから、当時はなにを勉強していたのか、あまり覚えていないんだ。それよりは、修理工場でオートバイの部品をいじっていたことの方が、今の自分の作品に影響を与えていると思うよ」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

Y「僕にとって、それは重要ではなくて、他者が決めることだと思っている。僕はただ、素材を選択し、手を動かしているだけなんだ。僕が作り出す形は、存在する何かの形を表現したのではないんだ」

筆者「あなたにとって美術 (*seni rupa*) とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

Y「単なる機能だけではなく、それ以上のもの。たとえば美術家の満足感のようなものが組み込まれたものだろう。たとえば、機能だけではなくて、作り手が「感覚／意識 (*rasa*)」を加えて作った柵があったとしようか。そうしたら、それは美術 (*seni*) といえるだろうね。べつに美術 (*seni*) は絵画のことだけを指すわけじゃない」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

Y「感覚。感覚というのは、満足度という言葉に置き換えてもいい。オートバイの修理工は、ただ機能のために仕事をしているわけじゃないと思うんだ。じゃあ作家とは何が違うのか、それはプロフェSSIONナルかどうかだよ。僕は”美術家”という専門職についている。修理工の専門は”修理”なんだ。だからそこに美術と非美術の違いがある」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

Y「僕はそういうことにまったく興味が無いんだよ。ジャンルについてなんて、考えたこともない。マリオボロ¹⁸⁰で売られている絵と、OHD 美術館¹⁸¹に収蔵されている絵、見た目には同じかもしれないが、制作過程と目的が違う」

筆者「現代美術とはなんですか」

Y「僕は理論的なことが好きじゃないんだ。美術をそうやって分類するってことに意味を感じないよ」

ユスラの語りの中には、筆者が目指す美術家のあり方と近い部分がある。それを端的に表現しているのは「作家の満足感のようなものが組み込まれたものが美術」という一節である。これは、楽しんでモノをつくるという意味ではない。制作の途中では悩むことも多くある。しかし、試行錯誤の末に自身が表現したかったもの、形にしたかったものをつくりあげ、ようやく得る「満足感のようなもの」、それを組み込んだものが美術だと彼は言うのである。これこそが、社会的制度や経済のサイクルか

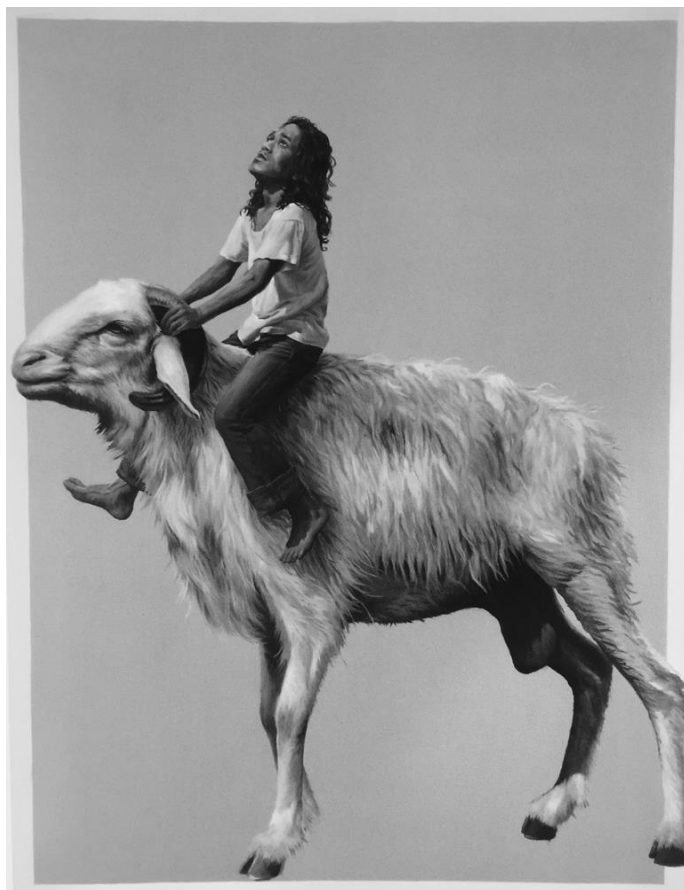
¹⁸⁰ 観光都市ジョグジャカルタのほぼ中央に、南北にのびた大通りのこと。

¹⁸¹ インドネシアの有名な蒐集家、オイ・ホン・ジン氏の私設美術館のこと。詳細は第4章参照。

らは分析できない「感性」なのではないかと思うのである。前述したように、ユスラはスマトラ出身の作家と「ジュンデラ」というグループを結成し活動している。「ジュンデラ」の5名の美術家に共通しているのは、繊細な感覚と、手を動かすという身体動作に快楽を覚えられることである。その中の一人、ハンディウィルマン・サブトラについては、現代美術家の事例として、第3章で詳述する。

●事例9:ブディ・クスタント

ブディ・クスタント(Budi Kustanto)は 1972 年、中部ジャワのカランバワン生まれ、ジョグジャカルタ芸術院美術学部彫刻科出身。2000 年以降は立体だけでなく、絵画制作も平行して行い、自身をモデルにした作品が評価されている¹⁸²。



図版 47 Budi Kustarto, *Take Me To Heaven*, 2005

筆者「いつ頃から美術に興味をもち、何に影響を受けて美術家になる選択をしたのですか」

B「僕の育った家の周辺では瓦を作っている工房がたくさんあって、粘土が簡単に手に入ったんだ。だから小学校に入る前から、車や動物の形のおもちゃを粘土で作って遊んでい

¹⁸² 筆者が 1999 年にジョグジャカルタ芸術院に入学し彫刻科の聴講生となった時、先輩として在学していたのがブディ・クスタントだった。筆者は彼を通して、ジョグジャカルタの美術界を担う若き作家と交流する機会を得た。

たよ。高校は、ジョグジャカルタの美術専門高等学校¹⁸³を選んでそこに通っていて、在学中に3ヶ月の学外学習があつてね、その後からだね、美術の道に進みたいと思って、ジョグジャカルタ芸術院 (ISI) のデザイン科を受験したんだよ。だけど不合格でね、翌年に彫刻科を第1希望にして合格できたんだ」

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

B「小学校では色鉛筆で絵を描いた記憶があるなあ。中学校では水彩画、粘土、平面構成などを学んで、基礎的な理論、葉っぱや動物の図案化などもやったよ。僕は美術専門高等学校で視覚伝達デザイン専攻だったんだけど、第二選択では彫刻を選択したよ」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

B「流派というわけではないけれど、人は僕の作品を“寓意的 (alegoris)”¹⁸⁴だと評価しているみたいだよ。議論を促す作品、皮肉や風刺を含んだ作品というところだろうか」

筆者「あなたにとって美術 (*seni rupa*) とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

B「美術とは、作品のアイデア、コンセプトのすべての形態のことだ。二次元であろうと、三次元であろうと、そのコンセプトが存在感をもって制作されていれば、それは美術だと思うな。チャンディ (*candi*)¹⁸⁵、建造物、ワヤン、バティック、工芸品も美術に分類できるけれど、これらにはレベルがある。あるものが、多くの人々によって大量生産された場合と、ある作り手が自分自身の思うままに仕上げた一個のガラスコップがあつたでしょうか。そしたらそのモノには異なる評価がされるだろう。大量生産のモノは、“使われるための美術 (*seni pakai*)” になるよね」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

B「僕は本来、すべてのモノが美術だと思う。美術というのは、とても主観的なものだろう。切り落とされた髪の毛だって美術になり得るし、買ったばかりのサンダルだって美術になる可能性はある」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

B「彫刻、絵画。陶芸はその立ち位置があまり明確じゃない。伝統的か否かも、境界を引くのは難しいね」

¹⁸³ 職業専門学校 (SMKR = *Sekolah Menengah Kejuruan*) のこと。

¹⁸⁴ 美術用語としての「アレゴリー (寓意)」は、絵画や彫刻に含まれた抽象概念の表象を意味する。ブディの作品で描かれている、自身と巨大な日常品や動物などが、なんらかの比喩、寓意であると解釈されたのだろう。

¹⁸⁵ 石造の遺跡、古代石造寺院など。世界遺産のボロブドゥール寺院群もチャンディと呼ばれる。

筆者「現代美術とはなんですか」

B「おっと……。難しい質問が出てきたなあ……。ちょっと待っててよ、少し考えさせてくれよ。
(彼は筆者に茶をすすめて、しばらく沈黙した)よし……。現代美術について僕が今までに
得た意見は、まだ曖昧なものなんだ。その定義は混乱している。見た目に共通していること
があるとすれば、使われているメディアだろうか……。しかし、たとえメディアが伝統的なもの
であったとしても、作家の欲求が包有された作品なら、現代美術といえるかもしれない。たと
えばユスラ(事例8)、アグス・スワゲ(事例5)、ハンディ¹⁸⁶は伝統的なメディアを使っている
けれども、彼らが作品の中で語っているのはアイデアやコンセプトだ。近代美術の文脈とは
明らかに内容が異なっている」

ブディは筆者の質問ひとつひとつに対し、ゆっくりと言葉を選んで答えてくれた。彼がもっとも回
答に時間をかけた現代美術については、いまの美術家たちの多くがもっている意見であろう。誰も
制作をしながら、「現代美術を作っている」などとは考えていないのだ。それを定義づけるのは評論
家や思想家たちの仕事であり、美術家はただ手を動かしていればよいという姿勢が、事例7ほど明
らかではないが事例8のブディからもみてとれる。ブディは、美術の価値付けも定義づけも、見る
側あるいは価値付けをする美術評論家やキュレーターに委ねているようにもみえる。

事例5のエディ、事例7のバンバン、事例8のユスラ、事例9のブディはみなジョグジャカルタ芸術
院(ISI)出身、エディとバンバンは版画科、ユスラとブディは彫刻科で学んでいる。当時の ISI は、
夜間までスタジオ使用ができ、そのまま学内で寝泊まりする学生も多く、活発な制作活動、意見交
換をしていた¹⁸⁷。同時期に ISI で学んだ彼らの現代美術についての語りを確認すると、「現在の美
術」(エディ)、「“今”の美術」(バンバン)、「美術を分類することに興味がない」(ユスラ)、「今までに
得た意見はまだ曖昧」(ブディ)といった回答しか得られていない。事例1から4までの美術家と比較
すると、「社会性のあるもの、民衆の代弁」といったキーワードが一切出てこない。ここには明確な世
代ギャップがみてとれる。

たとえば事例5から8の美術家は、筆者がジョグジャカルタ芸術院で学んだ1999年の前後に同校
に在学していた世代だが、少なくとも筆者が在学した1年間に、学生間で「新美術運動」時代の思
想について議論されたことはなかった。そもそも芸術院生の多くは、「“生”の美術界を学びたいの
なら、大学にこもっていても無意味。美術家を訪ねて、彼らの制作姿勢を見たり、彼らと話すほうが、
よほど勉強になる」と語った。筆者も芸術院での授業はそれほど聴講せず、毎夜どこかで開催され

¹⁸⁶ ハンディウィルマン・サブトラ(Handiwirman Saputra)については第3章第3節で詳述する。

¹⁸⁷ 筆者はジョグジャカルタ芸術院が市内南部へ移転をしてから入学しているため、芸術院創立時に使用されてい
た校舎での様子については、先輩たちから聞いただけである。しかし創立時の校舎は現存し、一部が美術作品展
示などに使用されたり、卒業生が泊まり込んで制作していたために、若い作家のたまり場のような場所となっていた。
その後、2006年にはジョグジャカルタ市が校舎を正式に「ジョグジャ・ナショナル・ミュージアム(Jogja Nasional
Museum:JNM)」としてリノベーションし、現在では大きな展覧会の会場として利用されている。

る展覧会開会式に行き、その場で美術家と出会い、スタジオを訪ねていた時間の方が多かった。こうした状況を振り返ると、1990年代後半の芸術院生たちは「新美術運動」の思想に触れる機会がほとんどなかったのではないかとと思われる。そしてこうした現状は、「新美術運動」以降、大きな美術の思想運動が生まれていないことの表れではないだろうか。だからこそ、次世代作家は「現代美術とは」という問いに対し、曖昧な返答しかできなかったのである。

「西洋の実験室」といわれ、西洋的な美術教育がなされたバンドン工科大学(ITB)出身者と、ジョグジャカルタ芸術院(ISI)出身者の現代美術に対する認識には相違があるのだろうか。以下、事例10から12で、事例5から8とほぼ同じ世代のバンドンの美術家の語りをみていこう。

●事例10:ヌルディアン・イッサン

ヌルディアン・イッサン(Nurdian Ichsan)は1971年、バンドンに生まれた。バンドン工科大学美術デザイン学部陶芸科を卒業後、同研究院修士号を取得し、同校で教員となった。2010年に日本の文化庁助成を受け、倉敷工科大学美術学部で博士後期課程を修了した後、現在はバンドン工科大学で教員として復職し、制作を続けている¹⁸⁸。

筆者「いつ頃から美術に興味をもち、何に影響を受けて作家になる選択をしたのですか」

N「高校を卒業する頃から、絵を描くことが好きになり、美術を学びたいと思うようになったね」

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

N「小学校では“特種技能(*keterampilan khusus*)”という授業があり、工芸的な技術を習ったよ。

ただ美術の先生のレベルはまちまちで、統一された教科書がなかったから、内容は先生によって差があったよ。中学では“美術(*kesenian*)”の授業があつて、ほとんど絵を描いていたなあ。高校では“技能(*ketrampilan*)”の授業があつたけど、担当の先生がまったく美術の基礎のない人で、コンピューターを習っていたよ。だからインドネシアの美術教育ってものは先生によってずいぶんと内容が変わってしまうんだよ」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

N「現代美術、現代陶芸(*seni keramik kontemporer*)、オブジェ、インスタレーション」

¹⁸⁸ イッサンは制作だけではなく、キュレーターの仕事も多くこなしており、筆者とは日本で開催された『Passing On Distance』展(名古屋・東京巡回)、フィリピンのアートセンターで開催された『POPspace』展(フィリピン大学の美術史家パトリック・D・フローレス氏と三人での協同キュレーション)、ジョグジャカルタで開催された在インドネシア日本大使館主催の『What's in Your Pockets?』展で協同キュレーターとして若手現代美術家を紹介している。



図版 48 Nurdian Ichsan, *A Half of Bridge*, 2008

筆者「あなたにとって美術 (*seni rupa*) とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

N「美術とは、現実に対する美術家の考え、思想、感情を、表現して伝える実践」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

N「美術は知覚的な局面、つまり視覚、聴覚、嗅覚、触覚といった感覚を巻き込んでいく要素をもっているもの。だから、それをみる主体がそうした感覚をもって興味をもち続ける間は、それは美術だといえる」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

N「他の国と同じでしょう。絵画、彫刻、陶芸、版画、現代美術、インスタレーションなど、そのくらいかな」

筆者「現代美術とはなんですか」

N「現代社会に生きる人間と、文化の中にある問題に、密接に関わった美術が現代美術」

ヌルディアン・イッサンはキュレーターのジム・スパンカットやアスムジョ・J・イリアントと共に、展覧会の企画や、作品の美術評論を多く手がけてきている。そういう意味では、シニアのキュレーターと共に、90年代のブームも、2007年の現代美術ブームも、その状況を客観的に見ていたはずである。そこで、事例1から4へ行った質問についても回答を求めた。

筆者「美術市場の存在と、美術家というものの立場についてどう考えますか」

N「生産 (*produksi*) – 仲介 (*mediasi*) – 消費 (*konsumsi*)」というスキームの中で、美術市場は美術実践の消費の部分に当たるわけだね。市場がなければ、美術界はバランスよく進むことができないでしょう。わたしが言いたいのは、生産と仲介の実践に変化があれば、美術市場の消費の仕方も変わるということなんだ。これは美術市場の良い面だと思うよ。しかし、もし美術市場の発展が、単に急激な経済成長による投資熱だけだとしたら、生産と仲介の実践に影響を及ぼすことはないだろうね」

●事例11: プリラ・タニア

プリラ・タニア (Prilla Tania) はバンドン生まれのバンドン育ちで、バンドン工科大学美術デザイン学部彫刻科出身である。在学中から彫刻という枠に収まらない表現を求め、演劇や舞踊などのワークショップにも積極的に参加している。また海外で短期に滞在して制作をするアーティスト・イン・レジデンスのプログラムを含め、日本、台北などでも滞在制作の経験をもつ。最近では 2014 年の福岡アジア美術館トリエンナーレに招待され、福岡市民との交流をしながら作品を制作した。

筆者「いつ頃から美術に興味をもち、何に影響を受けて作家になる選択をしたのですか」

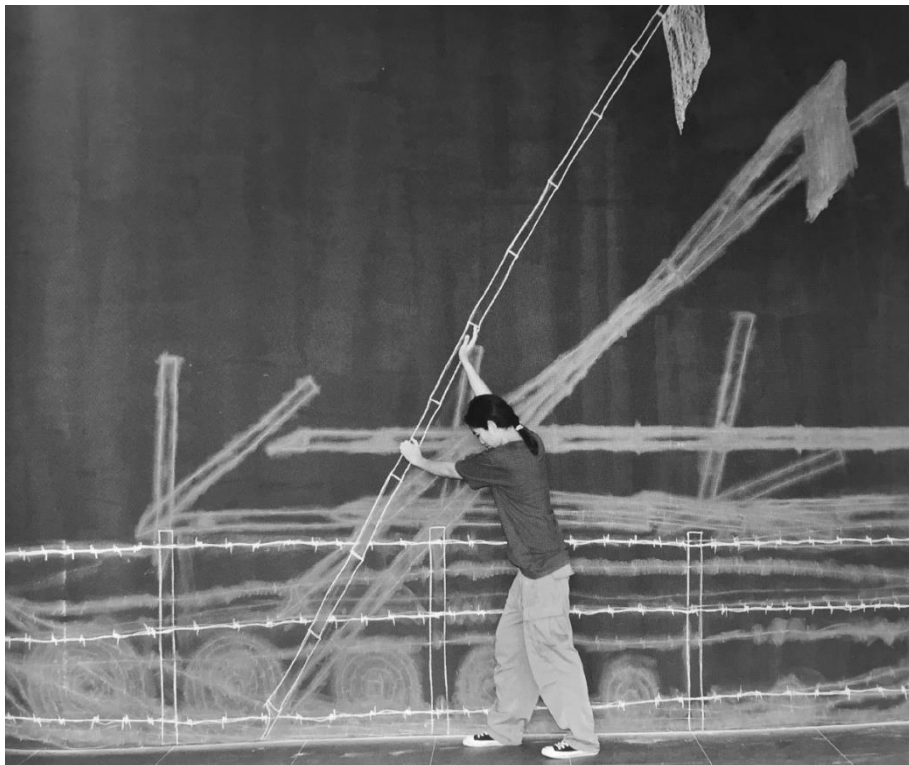
P「わたしが美術に関わり始めたのは、中学時代に学校内の実験的演劇グループに参加した時からです。たぶん、それ以前にバンドンの演劇界に姉が参加していた影響があると思います。その後、わたしは ITB に入学するのですが、活発に制作活動や展覧会をしていたわけではありません。それよりは実験演劇の仲間という時間の方が多かったです。その後 2002 年にファブリック画廊¹⁸⁹で出品することになり、同時にスラサール・スナルヨ・アート・スペース¹⁹⁰に来ていた海外の作家の活動を直に見た後、自分自身も美術家になりたいと思うようになりました。美術家になるという選択は、わたしの考えや提案を、作品を通じて多くの人に理解してもらうためのひとつの方法、人とコミュニケーションをはかるメディアだったのだと思っています」

¹⁸⁹ ギャラリー・ファブリック (Galeri Fabrik) はバンドンにあった画廊だが、数年で閉廊した。

¹⁹⁰ Selasar Sunaryo Art Space。バンドン在住の彫刻家、スナルヨの私設美術館。

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

P「幼稚園の頃は水田のスケッチ、学級で選ばれた生徒をモデルにした絵を描いた記憶があります。当時は”水田はこんなに描くものだ”という先生の基準があり、それに近い絵を真似して描かされているという感覚で、けして自分が想像したものを表現するという活動ではありませんでした。それから小学校6年生のときに、ジャイポンガン(Jaipongan)¹⁹¹の踊り子を粘土で作ったことを覚えています。中学時代の美術教育については記憶がありません。でも、その頃の美術の授業は、”絵を描く授業(*pelajaran menggambar*)”と呼ばれていました。高校ではパース(遠近法)を学びました。ただそれは1年次で、2, 3年次には授業がありませんでした」



図版 49 Prilla Tania, *Space Within Time*, 2010 [ビデオ作品のワンカットより]

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

P「わたしの作品は様々な技法と素材を組み合わせた、インスタレーションとしての性格を多くもっています。”サイトスペシフィック(*site spesifik*)”¹⁹²といってもいいかもしれません。けれ

¹⁹¹ 現地では「ジャイポン(Jaipong)」と略すこともある。小さな編成のガムラン伴奏にあわせて演じるスンダ(西ジャワ)の舞踊。伝統芸能の要素を組み合わせ、1970年代後半に創作された。

¹⁹² インスタレーションが美術用語として新たな意味を付加して用いられるようになった頃、同時に使われ始めた用語。「特定の場所」にのみ属する作品の意。とくにプリラは、作家をある地域に招き、その地域で制作をするというプログラムに参加し、その地域の素材で展示をするという経験を重ねており、一過性の作品に興味を示していることがわかる。

ども、最近はプロジェクト型の性格をもつ、一般の人々を巻き込んだ作品作りに興味をもっています」

筆者「あなたにとって美術(*seni rupa*)とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

P「今のインドネシアのいくつかの都市を見ていると、美術とは伝統ではない、美術界の“場”で行われる展覧会やイベントの中で、作家によって作られたモノ(*objek*)、または活動のことだと思われます。インドネシアの美術は、現在のインドネシアの状況から生まれた理論を生み出すまでには至っていないように見え、そのために未だに欧米で誕生して発展した理論を使うしかないのだと思います。わたし自身は、母国で生まれた伝統文化の問題について、非常に興味があります。どのようにインドネシアで美術が生まれ育ち、現在につながっているのかを学び、それを現代美術の作品に応用したとき、本当に祖国に足のついた作品が生まれるのではないかと考えています」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

P「いまのところ、美術と非美術は、モノ(*objek*)、あるいは行われた出来事に対する作家の最初の意図と機能によって分けることができるのではないのでしょうか」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

P「インドネシアの美術は、使用するメディアによって分類されていると思います」

筆者「現代美術とはなんですか」

P「まさに現在起こっている、あるいは作られている美術。今ではメディア、技法、テーマなど、広範囲に流動しています。わたしには難しく、“現在営まれている美術”としか説明ができません」

●事例12: アリフ・トシガ

アリフ・トシガ(Arief Tousiga)はバンドン工科大学美術デザイン学部彫刻科出身。学部時代から自身の作品制作の過程を、マクドナルド店内などの公の場において公開展示するなど、新たな試みで積極的に活動していた。筆者が以下の聞き取りを行ったのは2012年9月だったが、2016年の時点で確認したところ、すでに創作活動をしていないことがわかった。本項の制作者の事例には現在も活動をしている作家を選考していたため、本来であれば割愛すべきだが、彼の回答には重要と思われる語が多くあるため、ここでは事例の最後におき、内容については他の事例とともに考察していく。

筆者「いつ頃から美術に興味をもち、何に影響を受けて作家になる選択をしたのですか」

A「小学校の頃から絵を描くのが好きでした。もっと前から好きだったのですが、正確には何歳頃からだったか覚えていません。この頃の経験が、わたしの美術に対する興味の始まりだったと思います。いま思えば、ITB 入学時には、まだ作家としての自覚はさほどありませんでした。美術界がどういうものなのか、わかり始めたのは ITB で学んでからのことです。そして学生の時期に、美術家になろうと決意が固まりました」

筆者「美術大学に入る前には、どのような美術教育を受けましたか」

A「小学校では”〜イズム”といった西洋美術史の流れ、どういった作家がいたのか、また実践ではどのように絵を描き、モノを作るのかといった基礎を学びました。中学校、高校もほぼ同じでした。小学校、中学校、高校とも、わたしの時代の美術教育環境は悲惨でした。インドネシアの美術教育のレベルでは、理論的で合理的な他の教科のような成果は上がりません。生徒に対しても、大きなモチベーションを与えることはできないと思います」

筆者「あなたの作品はどのようなジャンルなのでしょう。なんと呼ばれていますか」

A「”ファインアート(*seni rupa*)”です！詳細なジャンルを答えられなくてすみません。細かい分類は作品の解釈に先入観を与え、問題を生みかねないと思うのです。わたしは境界、あるいは境界になるであろう可能性を破ることに興味があるので、作品を通じて、境界をすり抜けるという姿勢が大切なのです」

筆者「あなたにとって美術(*seni rupa*)とはなんですか。具体的には、なにが美術ですか」

A「美術のメディアは、なんでもありだと思います。メディアが視覚的様相、あるいは空間的センスを備えていて、ある瞬間に存在するのであれば、それは美術です」

筆者「それでは、美術と非美術の境界はなんだと思いますか」

A「19世紀に美術が発展したおかげで、美術と非美術の境界は、すでに視覚的な特徴からは見分けることができなくなっていました。また使える基準があるとするならば、それは“文脈(*konteks*)”だと思います」

筆者「インドネシアにはどのような美術のジャンルがありますか」

A「これに答えるには、現在の美術教育機関にどのような学科があるのかを参考にすることができないのでしょうか。わたしの母校バンドン工科大学(ITB)では、まだ保守的な分類をしています。つまり、彫刻、絵画、版画、陶芸、そして新しくインターメディアが開設しました。パフォーマンスは、わたしの知る限りインドネシアの公的美術教育機関の中にまだ

正式な学科としてはありませんが、現在パフォーマンスの分野で活躍している人々のほとんどが、美術学部か演劇科での教育経験をもっています」

筆者「現代美術とはなんですか」

A「わたしにとって現代美術とは、今という時に立ち会っている美術で、今の社会とリンクし、状況を反映した美術です。現在はすぐに将来にとって変わられる。つまり、今の現代美術も、過去の美術となっていきます。時間との関わり以外にも、現代美術はたとえば国家というような政治的境界といった領域とも密接に関わりをもっています」

事例10のヌルディアン・イッサン、事例11のプリラ・タニア、事例12のアリフ・トシガはバンドン工科大学で学んだ美術家である。彼らの現代美術についての認識は、「現代社会に生きる人間と、文化の中にある問題に、密接に関わった美術」(ヌルディアン)、「まさに現在おこっている、あるいは作られている美術」(プリラ)、「今の社会とリンクし、状況を反映した美術」(アリフ)というものだった。ヌルディアンとアリフの回答には「新美術運動」との類似がみられ、事例1から5までの世代がもつ現代美術の認識に近い。

1970年代生まれ世代が美術大学に入る以前の美術教育についてみてみよう。事例5から事例11までを地域別でみると、ジャワで育った事例6、事例7、事例9は、美術の授業で工芸品制作、バティック工房の見学を挙げ、美術のジャンルとしてトペン(仮面)、バティック絵画、ガラス絵、ワヤン(影絵芝居で使用される革の人形)を挙げている。これらはすべて、ジャワ(とくに中部ジャワ)周辺で盛んに製作される工芸品であり、主体が生まれ育った地域における美術活動が、その後の意識形成にも大きな影響を与えていることがわかる。いっぽう、西ジャワのバンドンで育った事例10はスンダ¹⁹³の伝統舞踊ジャイポンガンの踊り子を粘土で作ったと語っている。ここでも、地域に根付いた工芸や芸能が美術教育の素材として使われていたことがわかる。これら事例の語りからみえる地域性や、工芸と密接に結びついた美術観について、福岡アジア美術館学芸課長の黒田が次のように記している。

アジアでは一般に、欧米とは異なり「現代美術」が明確に定義づけられておらず、しかも美術／非美術の線引きにおいても近代西洋的な基準が通用しにくいために、現在制作(製作)されている作品の多様性は日本でのセクト化された美術界の常識では計りしれない[黒田 1999:106]。

本節では12名の美術家を事例として、美術家の美術についての認識、またインドネシア現代美

¹⁹³ バンドン周辺の地域はスンダ(Sunda)地方と呼ばれており、彼らの地方語はスンダ語(bahasa Sunda)である。

術に対する認識をみてきた。そこでわかったことは、90年代に国際舞台へと進出していった世代の美術家には、「新美術運動」の影響が色濃く残っていることだった。しかし、70年代以降に生まれた美術家になると、「新美術運動」の思想の影響はほとんどみられず、インドネシア美術史に興味をもつ主体や、美術史を学校教育の中で学んだ主体はほとんどいなかった。グローバリゼーションの中、民放で MTV を見て育った世代にとっては、「政治社会の変化を把握し、映し出した表現」(ニンディッティオ)、「社会政治と国民の文化における歴史と闘争に深く関わった美術」(クリスナ)である現代美術は、すでに違和感のあるものなのかもしれない。

本章ではインドネシアの美術史を近代から現代まで追いながら、とくに 1970 年代以降の動向であった「新美術運動」以降に焦点をあてた。インドネシアの現代美術が始まった画期となった「新美術運動」からすでに35年が経ち、これだけの期間つねに現代美術であり続けた美術のジャンルを、活動が行われている地域ごとに確認した。次章からは、現代美術の活動を行う主体を、つくる主体、買う主体、支援する主体とに分けて事例とともにみていく。それらから、制作するための「感性」、審美眼としての「感性」、美術作品と人とを繋ぐアートマネジメントの「感性」という、異なる役割をもつ主体間の、それぞれの視点による「感性」を考察したい。

第3章 美術の生産者

1. 用語からみる生産者の棲み分け

第2章では、現代美術の活動に関わる様々な主体を、地域の特徴とともに確認した。本章では、美をつくる主体である制作者を事例として、つくり手の「感性」をみていく。インドネシア美術史を概観する中でわかったように、美術界には様々な形態や様式の作品があり、同様にそれらを制作する制作者の意識も異なる。そこで本章では、美術の制作者が、それぞれにどのような意識と感覚をもち、作品をつくっているのかを3つの事例から考察していく。はじめに本論主題である現代美術に関わる主体、次にバリ伝統絵画を制作する主体、そしてバリ島の観光地でよく見られる「土産物絵画(装飾絵)」を制作する主体、事例ごとの制作環境や制作姿勢から、それぞれの「感性」を明らかにしていく。またそれぞれの主体が使用する用語に関する概念的検討も含めて、美術に対する認識を確認するとともに、制作者と作品販売の問題、制作者と感性の関係について考察する。

インドネシアでは、美術をつくる主体を指す用語におよそ以下のものがある。

第 19 表 各ジャンルで使用している用語

	現代美術	絵画	彫刻	装飾品としての絵
制作者	スニマン(<i>seniman</i>) =作家	プルキス(<i>pelukis</i>) =画家	プマトン(<i>pematumg</i>) =彫刻家	トゥカン(<i>tukang</i>) =職人 プルキス(<i>pelukis</i>) =画家
制作物	カルヤ(<i>karya</i>) =作品・アートワーク	ルキサン(<i>lukisan</i>) =絵画	パトン(<i>patung</i>) =彫刻 アルチャ(<i>arca</i>) =石像	バラン(<i>barang</i>) =商品 ルキサン(<i>lukisan</i>) =絵画
制作する	ブルカルヤ(<i>berkarya</i>) =制作する ブルクスニアン(<i>berkesenian</i>) =美術に関わる	ムルキス(<i>melukis</i>) =描く	ムマトン(<i>mematumg</i>)	ムンプロダクシ(<i>memproduksi</i>) =生産する ムンガンパール(<i>menggambar</i>) =お絵かきする

[筆者作成]

第19表の左から、現代美術をつくる「スニマン(*seniman*) = 芸術家」、絵や彫刻を制作する「プルキス(*pelukis*) = 絵描き」「プマトン(*pematumg*) = 彫刻家」そして「トゥカン(*tukang*) = 職人」である¹⁹⁴。「スニマン(*seniman*)」の語根は、芸術を意味する「スニ(*seni*)」である。インドネシア語の用法では、「～する人」という語を作るために接頭辞 *pe* をつける場合と、接尾辞 *man* または *wan* (女性の場合は *wati*) をつける場合があるが、「芸術を行う(つくる)人」は接尾辞 *man* をつけ、スニマン(*seniman*)、

¹⁹⁴ 英語のアーティスト(*artist*)も「芸術家」の意味で使用されるが、インドネシア製英語の「アルティス(*artis*)」が意味する範囲は、日本同様、映画俳優から音楽家、作家など広範囲にわたっている。そこで本節では、広義で使われる「アルティス(*artis*)」は除くことにした。

女性はスニワティ(*seniwati*)となる¹⁹⁵。文法上はそうだが、実際の現場では女性作家もほとんどが「スニマン」と呼ばれている。いっぽう、「プルキス(*pelukis*)」「プマトン(*pematung*)」は接頭辞 *pe* を付すので、「描く」を意味する語根「ルキス(*lukis*)」に *pe* をつけ、「*pelukis*:絵を描く人＝画家」となり、「彫刻・彫る」を意味する語根「パトン(*patung*)」に *pe* をつけ「*pematung*:彫刻する人＝彫刻家」となる。「絵」を表すインドネシア語には上記の語根「ルキス(*lukis*)」に接尾辞 *an* を付して名詞化した「ルキサン(*lukisan*)」と、「鉛筆などで紙に人や動物、植物などを複写したもの」という意の「ガンバール(*gambar*)」がある。「ガンバール」はたとえば幼稚園や小学校で開催される「お絵かきコンテスト(ロンバ・ガンバール:*lomba gambar*)」といった意味合いで使用され、美術大学の専攻では「ルキサン」が使われる。日本語でいうところの「絵(落書きのような簡単なものも含めて)」と「絵画」くらいのイメージの差があると思えばよいだろう。「プルキス(*pelukis*)」の用法と同様、人を表す接頭辞 *pe* をつけ「プンガンバール(*pemggambar*):お絵かきする人」とできなくもないが、この用法はあまり一般的ではない。かつて美術作品が絵画と彫刻という表現形態に二分できた時代、美の制作者には「画家＝プルキス」、「彫刻家＝プマトン」が一般に使用されてきた。しかし、美術界での表現様式が多様化し、作品形態は絵画や彫刻だけではなくなった。そのため昨今は「スニマン(芸術家)」が一般的に使われる¹⁹⁶。本論の美術史概観で、近代までの制作者については「画家」、現代美術以降は「美術家」と、用語を使い分けているのはこのためである。

「トゥカン(*tukang*)」は、美術に限らず広義に「職人」を意味する語である。『インドネシア大辞典第4版』[2008]によれば(1)なんらかの手仕事で秀でた才能をもった人、(2)特定のモノを作る仕事をしている人、(3)特定の仕事をしる人、(4)何か(よくないこと)をすることが好きな人、(5)専門家、とある。たとえばトゥカン・アイル(水のトゥカン＝水道工事のできる人)、トゥカン・コーラン(新聞のトゥカン＝新聞配達人)、トゥカン・ランブツ(髪の毛のトゥカン＝美容師)、トゥカン・マブツ(酔いのトゥカン＝酔っ払い・酒好き)といった具合である[DPN2008:1494]。「トゥカン」の語には、自身の感性で何かを創造する主体というよりは、上記の(1)から(3)のように、高度な技術をもった専門職という意味で使われる。

美術家(スニマン)の制作物を示す「カルヤ(*karya*)」は、(1)仕事、(2)作った結果(とくに文章の分野で)という意味をもつことから、本来は文学的な創造物を指したものが、美術分野でも使われるようになったと思われる。「カルヤ(*karya*)」の *ber* 動詞「ブルカルヤ(*berkarya*)」で「制作する」の意になる。また芸術を意味する「クスニアン(*kesenian*)」を *ber* 動詞にした「ブルクスニアン(*berkesenian*)」も使われる。筆者が現場の様々な主体と話していて理解している範囲では、「カル

¹⁹⁵ 接尾辞 *man/wan* をつける用法は接頭辞 *pe* に比べて圧倒的に少なく、作家の他には「運動(オララガ:*olahraga*)」が「アスリート(オララガワン:*olahragawan*)」、「文化(ブダヤ:*budaya*)」が「文化人(ブダヤワン:*budayawan*)」になるものが代表的である。

¹⁹⁶ しかし現在でも、絵画を制作している現代美術家が、自身のことを「プルキス(画家)」と称する場合も人によってはある。

ヤ」は形として見えるもの(文章、美術作品など)に使われることが多い。昨今「ブルクスニアン」が使用されるようになったのは、おそらく美術表現が多様になり、パフォーマンスなど形として残らない芸術領域が生まれたため、より広義に「ブルクスニアン(芸術を行う)」という語が使われたのではないと思われる。

ここまで用語から検討したように、美術をつくる主体、動作、制作したものに対しては、多様な語が存在する。こうした語彙にみる主体の意識とともに、それぞれのジャンルで活動する制作者が、自身をどのように位置づけし、美術と関わっているのかを、制作者の背景や周辺環境、作品の制作過程、作品が流通する場などの視点から考察していく。

2. スニマンの葛藤 〈ハンディウィルマン・サブトラ〉



図版 50 Handiwirman Saputra, *Tak Terbakar, Tak Berpucuk#1*, 2010-2011

本節では、現代美術作品をつくる美術家(スニマン)を事例に、美術家と美術の関係、美術市場との関わり方、つくる感性についてみていく。インドネシアで数ある美術家の中でも、筆者はハンディウィルマン・サブトラ(Handiwirman Saputra:以降ハンディと記す)をとり上げ、一人の美術家のライフヒストリーを描きたい。彼を選んだのにはいくつかの理由がある。最大の理由は、ハンディが現在のインドネシア現代美術界を代表するにふさわしい評価を得ている美術家であること。また、ハンディは筆者がジョグジャカルタで活動を始めた早い時期からの知り合いであり、約15年間を通した親交の中で見てきた彼の制作姿勢、美術に対する彼の語り、また周辺の親しい友人の証言から、十分なライフヒストリーが描けると思ったからである。そして何よりも、ハンディの美術との向き合い方の中に、美を生み出す主体のもつ「感性」を筆者自身が感じていることも大きな理由である。

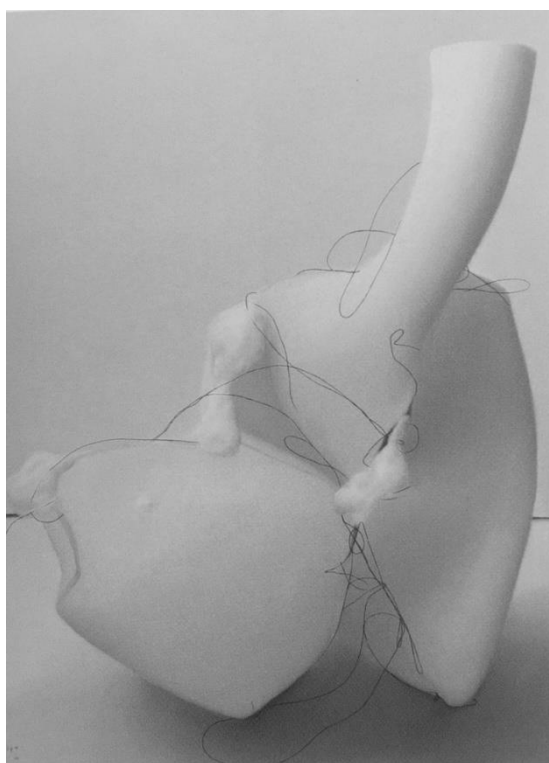
ジョグジャカルタ在住の現代美術家ハンディウィルマン・サブトラは、1975 年に西スマトラのブキ

ッティングで生まれた。1993年、ジョグジャカルタ芸術院(以降 ISI と記す)美術学部工芸科木工専攻に入学した彼は、1996年、ISI の同期生で同郷の5名とともに、「窓」を意味する「ジュンデラ(Jendela)」という美術グループを結成した¹⁹⁷。

ハンディの作品の特徴は、切った毛髪、卵の殻、木やプラスチックの破片、糸、ワイヤー、紙、布などのファウンド・オブジェ¹⁹⁸を使用するところにある。一見ゴミのようにも見える日常の小さな素材からイメージを膨らませ、異質な素材を組み合わせ、また常識的な見方を覆すアイデアで日常品の異なる局面を提示するような作品を制作する。たとえば〈*Mental Series*〉(図版51)は、高さ40センチほどのオブジェ作品であり、同じような抽象的な形態に見える〈*Salon Series #5*〉(図版52)は、こうした多様な素材を集めて作った小さなオブジェを、2メートル近いサイズのキャンバスに描いた平面作品である。彼の作品は2000年を過ぎた頃から徐々に評価を得、国際的にも認められ、2006年開催の第1回シンガポール・ビエンナーレではインドネシア代表に選出された。その後もイタリア、オーストラリアなどでの発表を経て、2015年には森美術館館長の南條文史の監修のもと、東京のTOLOT で日本での初個展を実現させたばかりである。



図版 51 Handi wirman Saputra, *Mental Series*, 2006



図版 52 Handi wirman Saputra, *Salon Series #5*, 2006

¹⁹⁷ メンバーはハンディの他にジュマルディ・アルフィ(Jumaldi Alfi)、ルディ・マントファニ(Rudi Mantofani)、ユニザール(Yunizar)、ユスラ・マルトゥヌス(Yusra Martunus)。はじめはイルファン(M.Irfan)も参加していたが後にグループを離脱した。メンバーには彫刻専攻、絵画専攻の者もいた。ユスラ・マルトゥヌスは前章第2節第3項の事例7のインフォーマントである。

¹⁹⁸ 美術用語で「見いだされた対象」のこと。具体的には何かの目的のために使用されたモノのことで、とくに芸術作品を構成するための要素として流用あるいは転用されたモノを指す。

いまやインドネシア現代美術の代表的作家といえるハンディは、美術をどのように捉えているのだろうか。どのような動機で作品をつくるのだろうか。どのような感性で素材を選び、一つの作品に変えていくのだろうか。こうした問いは、美術家であり文化人類学の研究者でもある筆者の、大きな関心事だった。ここからは、筆者がハンディと出会った時期から、ハンディの美術家としての10余年の道のりを追っていきたい。

筆者とハンディとの出会いは1997年に遡る。当時まだバリ在住だった筆者は、知人作家の展覧会を見るためにジョグジャカルタを訪れ、数日の滞在中に市内¹⁹⁹の展覧会を見て回っていた。そのとき、たまたま開会式の情報を得て足を運んだのが、ハンディが参加する「ジュンデラ」のグループ展だった²⁰⁰。それまでバリ島のウブドで、伝統的な木彫りを学びながら制作を続けていた筆者は、インドネシアの現代美術というものに触れる機会がほとんどなかった。はじめてジョグジャカルタへ行った時には、自身がとてつもない田舎者になった気がしたのを覚えている。そうした環境にいた筆者が見た「ジュンデラ」のグループ展は、非常に洗練されたものだったことを強烈な印象とともに記憶している。

その後、筆者は1999年8月から2000年6月の一年間、インドネシア教育文化省の奨学生としてジョグジャカルタ芸術院(ISI)に1年間通った。奨学生期間を終えてもジョグジャカルタに留まり、制作活動をするため、バリから住居を移して生活を始めた。こう決めたのにはわけがある。一番の理由は、在学中に体感したジョグジャカルタの活気である。その様子を端的に表現した黒田の記述を引用しよう。

人口64万人。ジャカルタの850万人、バンドンの170万人と比べると非常に少ない。スルタン宮のあった古都なので、建築物の規制で高い建物がほとんどなく(中略)車で10分も走ればたちまち農村風景になってしまう。しかし驚くべきは、この小都市における現代美術の密度である。ジョグジャカルタ美術地図²⁰¹にはなんと35カ所もの現代美術画廊(原文では“ギャラリー”)、オールタナティブ・スペース、美術館、研究機関などが記されている[黒田 2014:164]。

この記述は2012年頃のもので、筆者が住み始めた1990年代後半にここまでは充実していなかったが、それでも「毎日どこかで美術か音楽のイベントがある」というのが過言ではなかった。「10歩あるけばスニマン(美術家)に当たる」というジョークがあるほどに、ジョグジャカルタには美術と関わる主体が多く暮らしており、街が小さいためにその人口密度も想像以上だった。だれかのスタジオへ

¹⁹⁹ インドネシアの行政単位では、ジョグジャカルタは「市(kota)」ではなく、「特別区(daerah istimewa)」なので、正確には「市内」とすべきだが、日本の「区」のイメージとは異なるため、「市内」と記していくことにする。

²⁰⁰ 当時「ジュンデラ」グループのメンバーはまだジョグジャカルタ芸術院の学生だった。「ジュンデラ」のグループ展はガジャマダ大学内にあるプルナ・ブダヤ(Purna Budaya)で開催された。

²⁰¹ 筆者が確認した中では2011年から作成されている「ジョグジャカルタ・アート・マップ」というフリーペーパーを指している。これについては第5章の記述を参照されたい。

遊びに行けばそこで別の美術家と出会い、また新しい「スニマンの輪」が生まれる。こうした活気の中で自身も制作活動をしたと思ったのが、ジョグジャ移転の理由である²⁰²。おそらく多くの美術家が、このような活気ある環境で制作活動をしたと思うだろう²⁰³。

筆者は毎晩のように市内を巡り、様々な展覧会を見て回り、気になる作品を見つけたら美術家を探して話をするのが日課になった²⁰⁴。美術家たちは展覧会初日の開会式に合わせて会場へ行き、そこで美術家仲間や美術愛好家、メディア関係者と会い、そして作品を鑑賞する。つまり美術関係者にとって開会式は貴重な情報交換の場でもあるのだ²⁰⁵。

そうして、筆者はある展覧会場で ISI 出身のサトゥヤ・ブラマンティア (Satya Brahmantya: 以下ブラムと記す) と出会った。彼は ISI 工芸科金工専攻の 93 年生²⁰⁶、それまで知り合った ISI 学生はみな遠方から来た下宿生だったが、彼は生粋の“ジョグジャっ子”で、「青い血 (ダラビル: *darah biru*)」²⁰⁷の家系だった。ジャワの伝統や「青い血」家族への興味もあり、筆者はときおりブラムの家を訪ね、家族ぐるみのつきあいが始まった。具合がよかったのは彼の自宅の位置である。ジョグジャカルタ中心には電車の駅から王宮 (*Keraton*: クラトン) まで、南北にマリオボロ (Malioboro) 通りが走っている。観光客が必ず訪れる賑やかな通りである。彼の家はマリオボロ通りから西へ入ってすぐの場所にあった。地の利に加えて筆者が興味をもったのは、彼が ISI 仲間と始めた活動だった。ブラムは小規模ではあるが、自主運営のアート・スペース「ブンダ・アート・スペース (*benda.art space*: 以降ブンダと記す)」²⁰⁸を設立し、不定期に若手作家の作品を紹介しようとしていた。

²⁰² 滞在中、何度も聞かれた質問は「どうやって暮らしているのか」ということだったのでここで簡単に記しておく。筆者はインドネシア国費留学生になる前に、名古屋市文化振興局の助成で4ヶ月、愛知県文化振興事業団の助成で2年間、バリ島で美術研修をしていた。当時いただいた助成金は筆者が現地の人々と同じレベルで生活するには余りある額だったため、しばらくはその余剰で生活することができた。また、ジョグジャカルタで奨学生になっていた一年間については、インドネシア政府から生活費の支給があった。またインドネシア滞在の後半では、日本の美術関係期間の調査団についてコーディネーター、同行通訳などの仕事をしたり、現地の専門学校で日本語の会話講師などもした。

²⁰³ 筆者が活動していた頃は、まだ日本人の現代美術関係者はほとんどジョグジャカルタに滞在はしていなかったが、昨今は現役の日本人芸大生、ある程度のキャリアをもった日本人現代美術家がジョグジャカルタに住んで制作をしており、日本の現代美術画廊が現地の画廊とネットワークを広げるなど、新たな主体の動向が見受けられる。

²⁰⁴ 筆者が夜に行動していたのにはわけがある。インドネシアで開催される美術展は、会期初日の午後7時頃に開会式をするのが一般的である。それまでは会場に入ることができないので、会期初日の午前中に行っても作品が見られないのである。また本文で記したように、開会式に出席することが展覧会の大きな目的でもあった。

²⁰⁵ また若手の貧困作家からすれば、開会式を巡ればそこで用意されている軽食を食べ歩きしてその日の夕食代わりにもなるので、それぞれの会場を回るということもある。

²⁰⁶ 芸術院に入学した年度で「93年生 (アンカタン93: *angkatan 93*)」とっている。芸術院では同期の絆が深く、美術関係者と知り合うと「年度 (アンカタン)」をたずねることが多い。

²⁰⁷ ジョグジャカルタには現役の王スルタン (*Sultan*) が現存し、世襲でジョグジャカルタ特別区長を務めている。ジョグジャカルタの土地はすべて“信仰的”には王の所有地で、民はみな“王の民”である。このスルタンの家系、つまり王族のことを「青い血」と呼んでいる。ブラムの正式な名は *Raden Mas Satya Brahmantya* で、頭にある「ラデン・マス」が王族の縁故であることを示している。ブラムの家族は家系についてひけらかすこともなく、逆にそれが洗練された王族である印象を受ける。

²⁰⁸ オルタナティブ・スペースとしての活動を始めたブンダは、財政基盤がないため運営は困難だったが、国際交流基金ジャカルタ事務所の支援を受けるなどして、日本からは小川京子、豊永盛人の二名の作家を招聘し、ブンダ

「ブンダ(benda)」はインドネシア語で「物体(オブジェ)」「実態」「あるもの」という意味である。平面作品(絵画)ではなく、オブジェを見せる場を作りたいというブラムの思いがコンセプトだった。自身も立体作品を制作していた筆者は、ここに集まる美術家たちとの美術談義に興味をもち、集まりの常連となり、ついにはブンダの広報担当として正式なメンバーとなった。そうして 1999 年 10 月、ブンダで初めて若手作家を紹介する展覧会として、ハンディウィルマン・サプトラ展が開かれた。筆者が初めてハンディの作品を見てから、美術家本人と話すまでに2年が過ぎていた。



写真 24 ブンダ・アート・スペース正面(パンフレットより)

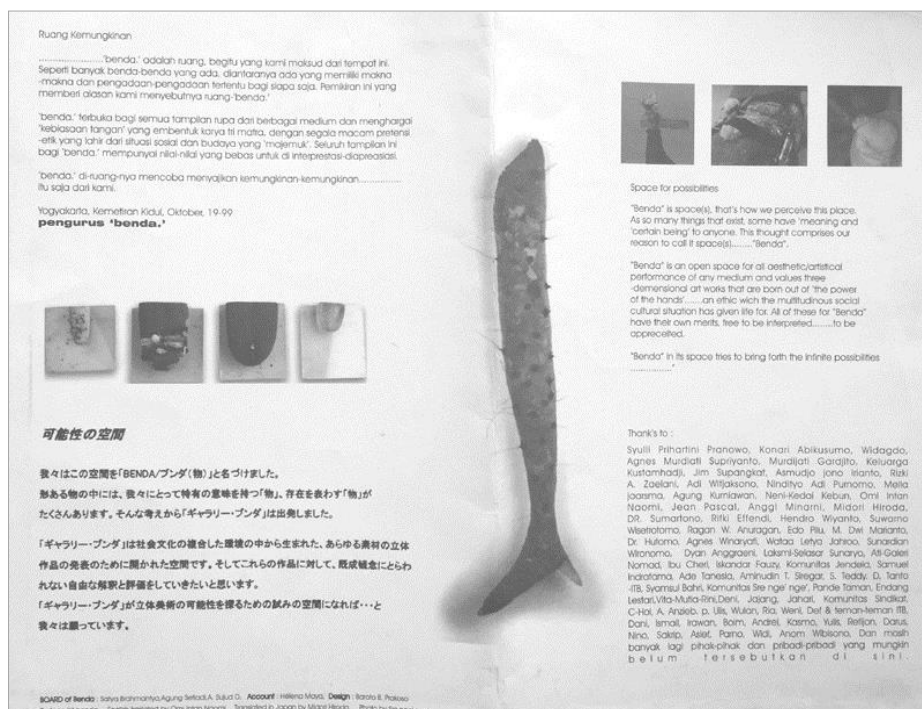


写真 25 ハンディウィルマン展ポスター裏面

での個展やワークショップ、美術大学でのアーティスト・トークなどを企画実行した。

筆者はブンダのスタッフとして、ハンディの個展のポスターデザインを担当し、日本語のテキストも追加した(写真25)。ハンディはとても内気な性格だった。知り合って間もない頃は、外国人の筆者に対し、どのような作品を作っているのか興味をもってはいたが、つねに言葉少なだった。しかし頻繁にブンダで会い、数人の美術家仲間と話をしているうちに、少しずつうち解けるようになり、ある日ようやく彼のスタジオを訪ねることができた。

彼は大きな倉庫のような一軒家を、ほぼスタジオとして使い、その一角に小さなコンロを置いて生活しているようだった²⁰⁹。そこにはウレタン、布、金属、木、樹脂、針金など、作品につかうための様々な素材と、それらが組み合わされ、作品になりかけた大小のオブジェが散乱していた。一見ゴミのように見える素材が、ハンディの感性によって選ばれ、組み合わされ、新たな形態を与えられる。彼の集めた素材には、筆者が好んで使う素材も多く、素材のおもしろさ、その素材を扱うときの技術、適した道具などの話題になってからは話が尽きず、はじめて美術家どうしで心置きなく語り合うことができた日であった。

「小さな頃からこういうものをいじることに興味があってね。親に買ってもらったオモチャを勝手に改造して楽しんでいたんだよ。その頃は”美術(seni)”って言葉も知らなかったけれど、ただ僕は手を動かしていることが昔から大好きだったんだ」

ハンディは、多様な素材や技術に対して人一倍の興味と、それぞれの素材の性質を理解する繊細な感覚をもっていて、手先を動かすことに喜びを感じていた。ハンディの親友で美術家のヌルディアン・イッサン(Nurdian Ichsan)は彼のことを次のように語っている。

ハンディは(美術について:筆者注)あまり饒舌ではないんだ。でも親しい友達には、ただ手を動かして何かを“作る”ことに興味があると漏らしていたよ。もしかしたら、彼は自分自身を中心におくのではなく、作品こそが一番であるようにって思っていたのかもしれないね。つまり、美術家は前面に出るものではなく、あくまでも作品が主役だと思っているんじゃないかな。

ハンディは他の作家に比べて、あまり多くを語らないから、みんなから「あいつは何も話せない」なんて言われるけど、きっと作品について「話すべきことがない」ってことだと思う。当時のインドネシア現代美術は、なんでもかんでも政治的・社会的テーマの作品だった中で、ハンディはそれとはまったく違っていただけだね²¹⁰。

ヌルディアンがいう「当時」とは1990年代後半を指している。現代美術がメッセージ性の強い「ワチャナ」を掲げて国際舞台で紹介されていた時期である。当時活躍した美術家たちの多くは「政治的・社会的テーマの作品」をつくっていたときに、ハンディは「話すべきことがない」と、素材に向き合ったのである。

²⁰⁹ 1年を通して暖かいインドネシアでは、日本人のイメージするような寝室をもたない人もいる。とくに学生の下宿などでは、マットレスを使わずに、睡眠時にだけ蓆を敷いて眠るという人も多くいる。

²¹⁰ 2015年2月15日におこなった聞き取りより。

「ワチャナ」を明確に示した美術家の作品と比較すれば、確かにハンディを含む「ジュンデラ」グループの作品は、政治批判や現実の問題を顕著に表現した作品づくりとは異なる方向を向いていた。

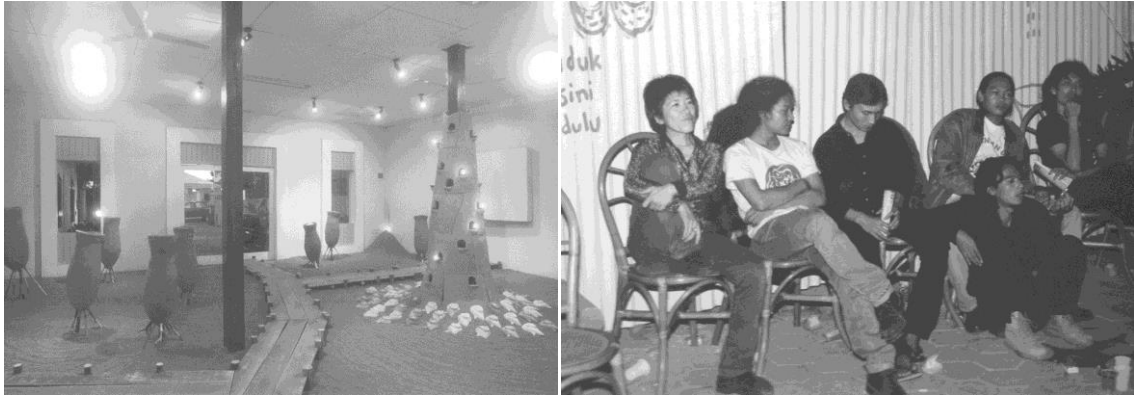


図 26 筆者の個展会場全景と開会式の様子(於ブンダ) [2010 年]

1999 年頃のハンディは、作品で食べていける状況になく、スタジオの隅にはインスタントラーメンの袋が積まれていた。

「屋台に行くと、ときどき選択を悩むんだ。インスタントラーメン1袋を買うか、それを諦めて煙草を買おうかってね」²¹¹

当時の若手作家の多くは、ハンディと同じ悩みを抱えていた。日本人の筆者は、“日本＝裕福”と思われるのか、親しくもない若手作家の訪問を受けたことが数回あった。大きな包みを抱えてやってきて、それを開くと数枚のドローイングが入っている。回りくどい社交辞令的な会話の後に、

「生活に困っているから絵を買ってくれないか」

というのである²¹²。こうした若手作家の“戦法”は、当時の定番だったと思われる²¹³。もちろん、すべての美術家が明日食べるに困っていたわけではない。すでに美術市場²¹⁴に流通する作品を制作していた美術家たちは、作品で食べていくことも可能だった。そうした一部の美術家は「フルタイム・アーティスト(Full time Artist)」²¹⁵と呼ばれ、若手作家の憧れでもあった。

「フルタイム・アーティスト」の代表としては、アグス・スワゲ(Agus Suwage:以降スワゲと記す)を挙

²¹¹ 移動式の屋台(ワルン:warung)では軽食と飲み物を座って食べることもでき、またインスタントラーメン、タバコ、駄菓子などを買い求めることもできる。屋台ではタバコを1本単位で購入することができる。

²¹² そうした場合、筆者は欲しくない作品を無理に購入するのではなく、自宅にある米を一袋渡したり、タバコを渡したりして対応した。

²¹³ こういう若手作家を支援したのは美術愛好家・蒐集家だった。買う主体については第4章で詳述する。

²¹⁴ 美術市場については第4章で詳述する。

²¹⁵ 1日の全時間を作家として活動できるのが「フルタイム・アーティスト」といい、作品だけでは生活できず、仕事をもちながら制作する作家は「パートタイム・アーティスト」と呼ばれる。インドネシアの場合、「フルタイム・アーティスト」の用語はよく聞かれるが、「パートタイム」はあまり使われない。日本の現代美術家、会田誠は、アーティストを生活形態で明確に区別することで、逆に美術作品が全収入でなくても、作家として敬意を払うという常識が生まれるのはよいことであり、日本でも定着してよい用語だといっている[2012年2月4日のTwitterより]。

げることができるだろう。第2章第2-3節の事例5の美術家スワゲは、バンドン工科大学美術デザイン学部版画科出身で、ジャカルタでデザイナーとして仕事をしながら制作を続けた後、1999年にジャカルタからジョグジャカルタへ居を移し、現在までジョグジャカルタで制作活動が続けている。多くの「フルタイム作家」が若手作家との交流に無縁なのに対し、スワゲは年齢の上下に関わらず、誰の訪問も歓迎をした。同じく現代美術家である妻も社交的な性格なため、スワゲの自宅兼スタジオはいつもバンドンやジョグジャカルタの作家、キュレーター、また海外からジョグジャカルタを訪れた美術関係者などで賑やかだった²¹⁶。

今から思えば、当時のスワゲは、ジョグジャカルタとバンドンの美術関係者を結ぶ一種のエージェント的な役割を果たしていたともいえる。前述の現代美術画廊チムティが1988年に創立し、「“ワチャナ”を表現した作家たちを国際舞台へ押し上げるエージェントとなった」[Irianto 2003:23]とキュレーターのイリアントは記しているが、そこで国際舞台へ向かうことのできた作家は60年代生まれの作家たちで、それより若い作家からすれば、その舞台はまだ遠いものだった。しかしスワゲは若い作家が遠慮することなく訪ねていける環境を作り、自宅を解放することで、バンドンとジョグジャカルタ、あるいはジャカルタの美術関係者が出会い、語る場を提供したともいえる²¹⁷。スワゲはジョグジャカルタで開催される展覧会の開会式に参加することにも骨身を惜しまず、若手作家の作品もよく鑑賞していた。これはスワゲ自身が後輩思いであると同時に、若手の新しいアイデアを参考にしようという気持ちからであっただろう。



写真 27 筆者とアグス・スワゲ [2010年3月6日撮影]

²¹⁶ 音楽家になるか美術家になるか悩んだというスワゲは、ギター、ピアノ、民族楽器などを多く収集しており、自宅には自身が制作するスタジオ以外に、音楽録音のできるスタジオまで作っていた。筆者とは音楽の趣味が同じだったこともあり、ジョグジャカルタに住み始めた頃は、毎晩のようにスワゲ宅に行き、美術談義ではなく、共にギターを弾きながら朝まで歌い明かした。

²¹⁷ 実際に筆者はそこでバンドンの作家やキュレーターと出会い、それが縁でその後、共同で展覧会を企画実行するなどの活動を行った。

やがて、ハンディの職人のような素材への執着、寝食を忘れて制作に没頭する態度はスワゲの目に止まった。ちょうどその頃、ハンディは借家の契約期間が切れる前で、次の支払いに悩んでいた²¹⁸。スワゲは、まだまだ作品だけで食べていくには困難だったハンディをアシスタントとしてスタジオに迎えた。2002年のことである。当時のことをスワゲはこう語っている。

あるとき、困っていたハンディに、うちで住まないかって言ったのは僕のほうだよ。理由って言えば、まあ友達だったからだね。そうって誘ってみたら、彼もそうしたいって言うから、住むことになったんだ。僕はハンディの人柄も、手先の器用さも好きだったから、よく僕の作品づくりも助けてもらったよ。かといって、僕は彼に給料を払ったりはしていなかったよ。お互いに、それぞれの立場を尊重しあっていたってことかな。今でも僕たちはとてもいい関係でいるよ²¹⁹。

経済的余裕のあったスワゲの広いスタジオには、一般的な電動工具はもちろん、溶接設備、木工機械などの機材が揃っていた。こうしてハンディは農村部の薄暗い借家から、ジョグジャカルタ中心部へ移り、スワゲの作品にアイデアを提供したり、溶接や細かい作業が必要となる部分の制作を手伝いながら、自身の作品を制作した。手を動かすことが何より好きな彼にとって、試したい機材がたくさんあり、自身では購入できない素材にも触れることができるスワゲの仕事場の環境は、彼を精神的に満足させていたのは確かである。

筆者にとっても、もともとスワゲ宅に入り浸っていたところへ、ハンディが越してきたのだから、興味ある二人の作家の様子が一度に見られる、願ってもない環境を得たのである。ハンディとスワゲがどのような素材に興味を持ち、どのような作品づくりをしているのかを間近で見ることができるのは願ってもないことだった。筆者も彼らの制作風景を見ていて、自身の作品のアイデアが浮かぶと、スワゲのスタジオへ行き、道具を借りて試作を作った。ジョグジャカルタに美術家が多く集まってくる一つの要因は、こうした美術家たちの溢れんばかりの制作意欲を肌に感じるができる環境にあると、筆者は思う。

様々な工具類を配した立体系の作品を制作できる環境のことを、スワゲは絵画を制作する場「スタジオ」と区別して、「ベンケル (*bengkel*) 」と呼んでいた。インドネシア語の「ベンケル」には「修理工場」「作業場」という意味がある。ハンディはスワゲの「作業場」で様々な素材や道具を試しながら、日々制作を続けた。その頃、周囲から身を固めるように勧められ、美術に興味があるという女性を紹介されたハンディは、結婚を機にスワゲの家を出て 2004 年に夫婦で借家に暮らし始めた。スワゲの「ベンケル (作業場)」で生活した期間は、ハンディのその後の美術家人生に大きな影響を与

²¹⁸ ジョグジャカルタの借家で一般的なのは、年間の賃貸料をまとめて支払うという形である。入居前にはじめの一年分を収める。また大きな家の部屋を間借りする場合には、月ごとに家賃を納めることもある。

²¹⁹ 2015 年 7 月 11 日におこなった聞き取りによる。

えたことは間違いない²²⁰。

ハンディが結婚した 2002 年は、インドネシア現代美術ブームが起こる前兆の始まった頃だった。ジャカルタの商業画廊ではひきりなしに現代美術の展覧会が企画され、ジョグジャカルタ在住の作家たちも出品依頼に追われ始める。ハンディの作品は蒐集家たちの間で人気となり、若手作家の中には「ハンディ風」の作品が増えた。ハンディに限らず、「ジュンデラ」のメンバーによる洗練された作品はみな、美術市場の中で需用を延ばしていった。ハンディのスタジオには各地から展覧会出品依頼の手紙が届いた。ハンディは常に画廊側の要請によって、作品を制作しなければならなくなった。

当時の彼の作品は、淡い水色やピンクの背景に、ウレタンや綿を縛ってできた立体が置かれている状態をリアルに描写したものが多かった。掌にのるくらいの小さなオブジェをまず作り、それを2×2メートルほどのキャンバスに描いていくのである。作業としては、始めにキャンバスに下地を塗り、その次に背景となる色を塗っていく。彼の作品の場合、背景となる淡い水色やピンク色は、基本的にムラなく均一に塗られており、重要なオブジェクトを逆にそのプレーンな背景が引き立たせるような構図になっている。自身が重要な部分を仕上げるのに時間をかけるなら、下地は人に任せられなくもない。あまりに多くの出品依頼を受けたハンディは、ついに一人のアシスタントを雇い、キャンバスの下地を塗る作業を任せるようになった。

その頃である。筆者が久しぶりにハンディを訪ねると、彼は10畳ほどの制作場に数枚のキャンバスを並べ、忙しそうに筆を動かし、隣の車庫では一人の男性が下地を塗っていた。確かに下地はムラなく塗れさえすれば問題はないものである。技術さえあれば、誰が塗っても変わらないだろう。しかし、筆者はその光景を見たとき、「ハンディでもこういうことをするのか」と少々残念な気持ちになったことを覚えている。そんな筆者の気持ちを感じたのか、彼はこういった。

ぼくはダメだね、展覧会に出品しろと言われた多、断れないんだよ。むこうの画廊には出品したのに、こっちの画廊には出さないのかって言われるのが嫌だね。だから招待されたらどこにでも出品することになってしまって、いまじゃあただの“トゥカン(職人)”だよ。

ハンディのいう「トゥカン」は職人を意味するインドネシア語である。彼の中に、美術家は自分自身の望むときに、望むものを制作するものであって、けして外的指示によって動かされるものではないという認識があったのだろう。そのため、展覧会出品依頼という外的要因のために、アシスタントまで使って制作している自分自身を卑下して、このような言い方をしたのだと思う。

当時、展覧会の依頼が押し寄せたのはもちろんハンディだけではない。多くの若手作家が、突如

²²⁰ 何より残念なことは、当時筆者が撮影したスワゲのベンケルでの写真が、ハードディスクの故障により、すべて消失してしまったことである。

大量の注文が入ったかのように忙しくなった。こうした現代美術ブームの波は、筆者がジョグジャカルタで住み始めて5年目あたりの 2004～2005 年頃から実感するようになった。それまでは筆者がふらりと立ち寄っても、ほとんどの美術家は時間に余裕があり、制作中の作品を見ながら、共に珈琲を味わうことができた。今どんなことに興味があり、どんな素材が気になるか、あの店にはこんな道具があった、今度はあの美術家が使っていた道具でこんなものを作りたい、と様々なアイデアを分かち合った。ところが、現代美術の市場ブームによって、彼らは時間を奪われ、新たな発想と素材と道具を試す楽しい時間も失った²²¹。

筆者自身が当時を回想すると、現代美術の市場ブームの波は気づいたら我々の頭上高くまで高い波となって襲い、あっという間に周辺の何人かの作家を呑み込んでいったような印象がある。その頃の筆者は、「ブーミング」と呼ばれた現代美術ブームを、ある程度客観的に見るができていたと思う。というのも、筆者の作品を買いたいという投資家は現れなかったし、唯一大きな作品を購入してくれたのは、近代美術の父として第1章第2節で記述したアフアンディの娘で画家のカルティカ・アフアンディだけで、それも「ブーミング」時にもはやされた転売可能で投資に向いた作品ではなく、カルティカの私設美術館に展示するために購入されたものだった。

「ブーミング」はインドネシアの現代美術家たちを大きく二つに分けた。美術市場にのった勝ち組と、蒐集家の目にとまらない負け組である。前出の事例3、アラフマイアニが語ったように、「売れる作品はなんでもかんでも質のよい作品だと位置づけられ、美術家は自分を偉大だと勘違いした」。それまで地道に制作してきたけれども作品の売れない美術家は日陰者のように遠慮がちになった。売れる美術家は毎日が制作づけで、親しい作家がスタジオに寄れば、妻からはこう言われた。

「うちの主人はいま働いているんですから、邪魔しないでください」

ジョグジャカルタでアート・スペースを経営している S は、以下のように回想している。

「ブーミング」で態度が変わったのは美術家の奥さんたちだ。自分の旦那の描く、理解不可能な作品が、大金になることを知って驚いたんだ。美術家は自分のつくりたいものをつくっているだけさ。あれだけ大きなブーミングがあっても、本人は何も変わらずにいた一番はっきりした例はハンディだろうね。彼は最初から今まで、本人の興味は何も変わっていないんだ²²²。

²²¹ 2005 年頃には筆者が実感し始めていた現代美術の市場ブームに、なぜ筆者は作家として巻き込まれなかったのか。自分自身に距離をおいて分析するに、二つの理由が考えられる。一つは、事例3のアラフマイアニ同様、筆者の作品形態が、購入にも蒐集にも、ましてや転売にも不向きだということ。そしてもうひとつは、事例4のクリスナ・ムルティが指摘したように、ブランディングの弱さである。つまり、あまりにもインドネシア滞在が長く、初めて会った人からは疑いもなくインドネシア人だと思われていた筆者には「日本人ブランド」を有効に使うこともできなかった。また作品の主題が第二次世界大戦の日本軍に関わったアジア諸国の人々という、重いものだったため、一般的な蒐集家には興味をもたれなかったと考えられる。いま、自身の作品をインドネシア美術界の中に位置づけて再考すると、いくつかの点で「新美術運動」の流れに類似した作品作りをしているのだと言えるだろう。そしてもう一つ理由を挙げると、もちろん作品そのものの質が評価されなかったという可能性があることも否定するつもりはない。

²²² 2015 年 6 月 30 日におこなった聞き取りによる。

2006年、ハンディは借住まいを終え、自身の作品で得た収入でジョグジャカルタ北西部に土地を購入、自宅とスタジオを建てた。スワゲの仕事場を出てから、彼の住まいは筆者の自宅から遠くなり、ハンディの多忙さを聞いていたために、以前のようにふらりとスタジオを訪ねることもできなくなってしまった。2010年筆者が帰国を前に、親交のあった美術家仲間の挨拶回りをしたときに一度、また2013年、2014年の調査で彼のスタジオを訪ね、ゆっくりと話すことができた。以下、ハンディの語りは、上記の訪問の際に得たものである。

僕が手を動かすのが好きで、いろんなものを触っては形にしていってことがさ、大きくなってから、そういう行為が”美術“と呼ばれるんだってことはわかったけど、”美術界 (*Dunia Seni*)”がどういうものなのかってことは知らなかったよ。昔の人は、みんな同じだったんじゃないかと思うんだ。絵を描くのは好きだけど、でも、何になりたいのかはわからなかった。だって、インドネシアにはアート・インフラがないじゃないか。だから“スニマン(美術家)”になるための、ある程度決められた道筋ってものが、まったくないからね。道がないから、絵を描くのが好きでも、それで食べていけるのかっていう見本がないわけだよね。そう思うとね、いま、僕が“スニマン”になれているのは、本当に、運がいいとしか言えないね²²³。



写真 28 自宅横に建設したハンディのスタジオで [2013年9月23日]

多くの美術家が、「ブーミング」の波が去った後で、自身の表現すべきものを見失った。以前のような輝く目で、つくることを語らなくなった。それでも作品をつくれれば市場があるためにカネは手に入る。多くの美術家は、高級自動車を買ひ、 아이폰のゲームにのめり込み、観光客向けの高級レ

²²³ 2013年9月23日におこなった聞き取りによる。

ストランでワインを飲んだ²²⁴。けれどハンディの日常は変わらなかった。以前は話下手で、どこか自信なさげだったハンディが、「ブーミング」を乗り越え、経済的に余裕ができ、父にもなって過去を振り返る姿を見て、筆者はほっとした。

ただただ手を動かしてもものをつくるのが好きだったハンディに、「ブーミング」の波が襲い、日々作品づくりに追われる中でも、彼は必死で自身の追い求める美と向き合った。人と人のつきあいが密接なインドネシアにあって、美術家仲間、投資目的で彼の作品を狙う蒐集家、その間で利益を得ようとする画廊、またハンディの作品に美的評価を与え、海外へ出品依頼をしてくる美術機関、様々な主体の接触の中で、美とだけ向き合っていたハンディは様々な関わりのバランスを保ちながら、自身が好きだった「手を動かすこと」「いろんなものを触ること」の楽しさを忘れなかった。

2015年には東京の TOLOT²²⁵で日本初となる個展を開催したハンディの独創的な作品は、日本でも高い評価を得た。美術活動が活発に行われているとはいえないスマトラ島ブキッティンギで幼少期を過ごした彼が、どのように繊細な感性を身につけたのかは、筆者の興味のある部分である。それについて、彼は次のように語っている。

僕はジョグジャカルタで活動している若手作家の作品が好きだよ。誰の作品ってわけじゃないけどね。作品を見ると、誰の作品かってことは気にしていないんだ。それに影響を受けてしまうのも、ねえ。パティックでも、木彫りでもいいね。作家が作ったものじゃなくても、車の修理工が仕事をしている様子なんかからも影響を受けるよ。僕が幸運なのは、英語がわからないから、海外の美術書や作品集を見ても、そこに記されている言葉に影響を受けないでいられることなんだ。何かを読んじゃったら、先入観なしでモノを見ることができなくなるからね。

彼の答には工芸科出身らしさが垣間みえる。工芸(クラフト)と純粋芸術(ファインアート)の優越性についての議論は古今東西行われてきたことだが、彼は「“美術(スニ= *seni*)”について正しい理解でつくられたもののすべてが美術だと思う。工芸も美術。”美術を行う行為(*berkesenian*)”であれば、なんでも”美術”と言える」と語っている。またつくる主体に美術としての認識がなくても、評価する主体によって、あるものが美術になるという考え方は、クリフォードの議論に通じるものがある。彼は自身がつくり出した作品が、他者によって現代美術作品として評価される経験をしたからこそ、こう語

²²⁴ 筆者はそうした彼らの変化をすべて否定するつもりはない。経済的に余裕の生まれた者が、自らの興味あるものを購入することは何も悪いことではないだろう。また2007年頃はインドネシア全体が経済成長のただ中にあり、美術関係者でなくても、世の中が消費の方向へ向かっていたともいえる。

²²⁵ 正式名は TOLOT/heuristic SHINONOME。2013年に開館した現代美術と写真の展示空間。広いホワイトキューブを8部屋所有している。

ったのかもしれない²²⁶。

2007 年の「ブーミング」を乗り越え、「手を動かすのが好き」という原点を見失わずに美と向き合ってきたハンディは、その美的価値が美術市場で活動する主体からも認められ、アジア圏のオークションハウスでも愛好者を増やした。こうして経済的にも余裕の出てきたハンディは、自宅横に建てたスタジオとは別に、2013 年、かつて貧しい学生時代を送ったジョグジャカルタ南部で土地を購入し、かつてからの夢だった「作業場(ベンケル:bengkel)」を建てた。ここでは溶接、木工、塗装など様々な創作が可能な道具が揃っており、若手作家が気兼ねなく集まり、様々な制作手法を試すことができる。

近年では大型作品も精力的に制作するハンディは、ここで3人のアシスタントと共に、楽しみながら「手を動かして」いる。この「作業場(ベンケル)」のアイデアは、おそらく彼が貧しかった時代を過ごしたアグス・スワゲの「ベンケル」での経験が影響していると思われる。ハンディはこの場に「展示と日常の場(BKdP:Balai Keseharian dan Pemajangan)」という名をつけ、仲間との作品展、討論会などに使用している。2007 年頃の「ブーミング」の波が過ぎた後、ハンディに限らず、彼がメンバーになっている美術家グループ「ジュンデラ」の多くの美術家も、私設のアート・スペースを設立している。それらは従来の美術館、画廊とは異なる、美術家の「感性」で運営される新たな美術の場とでもいうものである。彼らはいまも商業画廊との関係を保ちながら、自身のやりたいことも持続できる、こうした新しい形のインフラを自らつくり、インドネシア美術界に色を添えている。

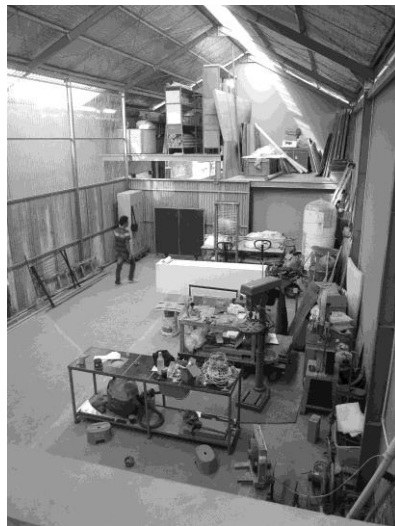


写真 29 ハンディの作業場「BKdP」[2014 年 6 月 6 日撮影]

²²⁶ ハンディは外からの美的価値付けについて、次のように語っている。

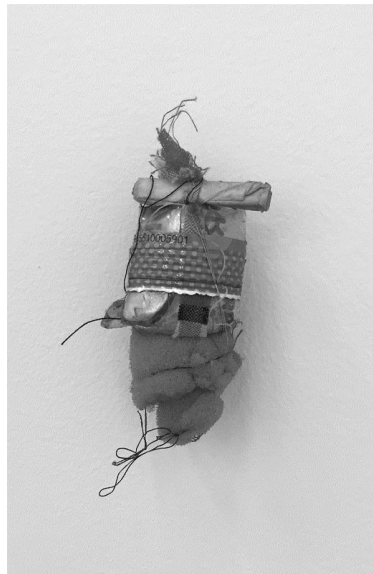
「美術かどうかを区別する方法は二つあると思うよ。ひとつは美術の過程。つくり手が作ったものを美術と認めていない場合。たとえば、垣根を作る職人(トゥカン)は美術を知らないでしょ。でも、彼がすごくこだわって作った垣根は、とてもアーティスティックだったでしょう。もしもこれを、美術界の主体が、美術として評価すれば、その垣根は美術になる」[2013 年 5 月 31 日におこなった聞き取りによる。]

こうした議論は、筆者がブンダ・アート・スペースのスタッフとして活動していた頃にもよく行われた。しかし、本項ではハンディの美術家としての姿を描くことに焦点を当てているため、この議論は別稿での課題とする。

2015 年 6 月、森美術館館長の南條史生監修のもと、ハンディの日本初個展「物質について (Material Matters)」が東京 TOLOT で開催された²²⁷。インドネシアのキュレーター、エニン・スプリアント (Enin Supriyanto) がキュレーターを務め、ハンディの過去20年にわたる表現の流れを5つのセクションに分けて紹介した。残念ながら、ハンディの来日は、筆者のインドネシア調査に重なっており、日本での再会は果たせなかったが、後に会場ですべての作品をゆっくりと鑑賞することができた。そもそも、現存の美術家で、このような回顧展並の個展を開催するというのは珍しいことである。新作2点を含む彼の作品を時代ごとに見ながら、筆者はそこに彼の貧しかった時期、「ブーミング」に当惑し、美的価値と商品的価値の狭間で葛藤した時期、経済的に落ち着き、美術市場と一定の距離を保ちながらつきあっていた時期を思い返した。そしてわかったことは、この美術家は、自身のもつ感性と美への追究心、手を動かして何かをつくり出す快楽を、けして忘れなかったということだった。

「僕らインドネシアのスニマンは、我々固有の美術をつくり出していかなければならないと思う」と筆者に語ったハンディの言葉を思い出しながら、彼の感性がつまった展示空間を後にした。

²²⁷ 日本での個展としては2015年のTOLOTが初めてとなるが、ハンディの作品は2006年に筆者がキュレーターを務めた「Passing on Distance (インドネシア現代美術、第四の世代)」展で日本へ紹介している。この展覧会は名古屋のNAFギャラリーと東京のベイス・ギャラリーで開催された。



図版 53 Handiwirman Saputra, *Material Matters*, 2015, TOLOT [2015 年 6 月筆者撮影]

2. プルキスの誇り

(1) バリ絵画の全盛期

第2節では美術家の事例としてハンディウィルマン・サブトラのライフ・ヒストリーを描いた。自らの欲する制作と、美術市場の需用に応えるための制作の狭間で葛藤するハンディの姿、2007年頃の「ブーミング」の波をかぶりながらも、自身が求める美のあり方、手を動かすことで得られる快感を守り続けた一人の美術家の姿から、つくる主体の「感性」についてみてきた。

第1節で記したように、美術界は現代美術をつくる主体以外にも、様々な美をつくる主体がいてひとつの大きな美術界を形成している。ハンディが語ったように、工芸もその中に含まれるだろう。本節では、「神聖な美術家」としてのイメージとは異なる事例として、作品制作が販売に近い状態で作品をつくる主体をみていく。「バリ絵画」あるいは「バリ伝統絵画」と称される細密画家から、つくる主体の感性について考察する。

1930年代の美術運動のひとつとして、バリ島ウブドで設立された画家グループ「ピタマハ(Pita Maha)」について第1章第2-2節で詳述した。インドネシアがオランダ植民地だった1935年、バリ島に滞在した外国人画家ルドルフ・ボネやウォルター・シュピースによって「ピタマハ」は設立され、装飾的で宗教的なモチーフを描く従来のバリ絵画に、写実的表現や単純化した構成を加えて新たなバリ絵画が創造された[PPPKD 1979:156]。ピタマハで育ったバリ人画家は多く、優れた作品はルドルフ・ボネの尽力で1957年に創立したラトゥナ・ワルタ美術館(Museum Ratna Warta)に収蔵され、現在も一般公開されている²²⁸。ピタマハ様式の絵画はウブドから周辺の村へも伝播し、各地で独自の様式となり現在まで継承されている²²⁹。

筆者は1994年に名古屋市文化振興事業団の助成を受け、ウブドで継承されている細密画と木彫りを4ヶ月間学んだ。当時はバリ島を訪ねる日本人観光客が増加し始めた頃で、「芸術の村」という名のもと、ウブドには「ギャラリー」「アートショップ」という名の土産物屋が林立した。筆者の研修の受け入れ先は、プダントゥガル通り(Jalan Pedang Tegal)のアグン・アノム・ギャラリー(Agung Anom Gallery)だった。アグン・アノム・ギャラリーの敷地には「ポンドック(pondok)」と呼ばれる4畳ほどのタイル張りの建物(写真30右)が二棟あり、常駐の絵描き数人が制作していた。その奥の母屋がギャラリーになっており、バリ細密画の大作が何枚も展示されていた。筆者は4ヶ月の研修期間中、宿とアグン・アノム・ギャラリー、木彫り師の工房を行き来し、バリの伝統細密画と木彫を学びながら、自らの制作も平行して行った。

²²⁸ ラトゥナ・ワルタ美術館とは現在のプリ・ルキサン美術館(Museum Puri Lukisan)のこと[筆者注]。

²²⁹ 現在バリ伝統絵画として一般的に紹介される様式には、村(地域)の名を冠したウブド様式、ポゴセカン様式、バトゥアン様式、クリキ様式の他、若手画家によって発展したヤングアーティスト様式などがある。



写真 30 アグン・アノム・ギャラリーの入り口と、敷地内の様子 [2014 年 6 月 10 日筆者撮影]

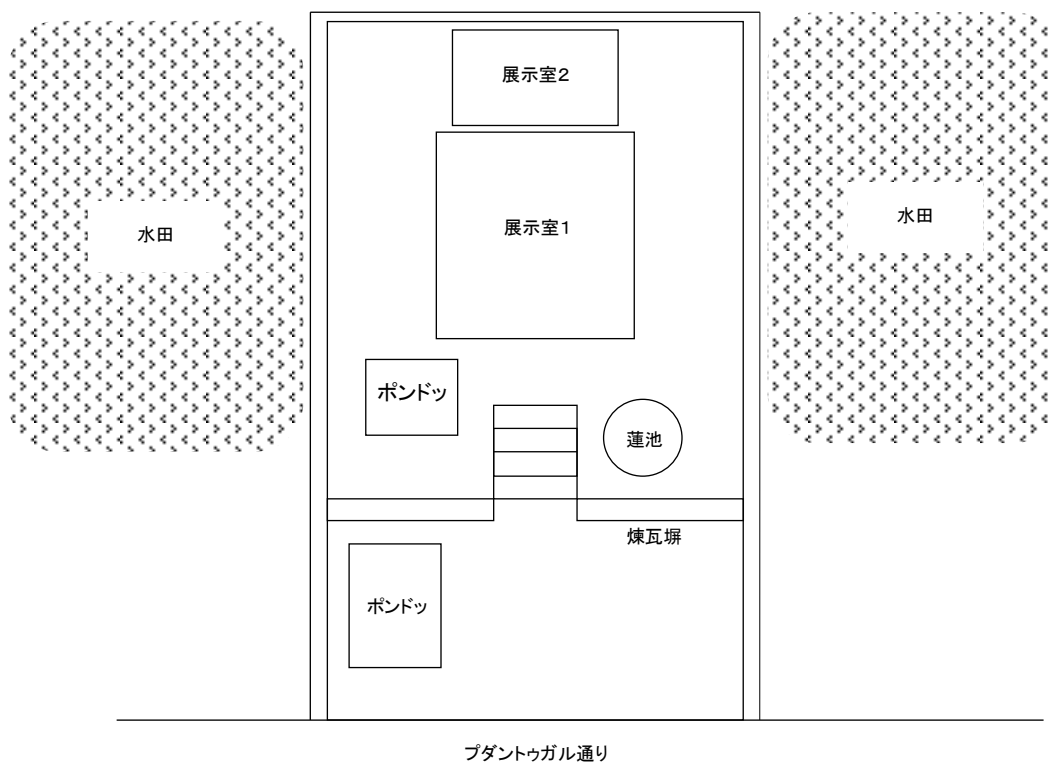


図 8 アグン・アノム・ギャラリーの見取り図 [筆者の記憶に基づいて作成]

当時は自身が文化人類学の視点から、インドネシア美術を研究するとは考えておらず、筆者は一人の美術家として、バリの歴史とバリ絵画の技法に興味をもっていた。それから20年を経て、人類学研究としてインドネシア現代美術を見直したときから、調査でインドネシアに戻るたびに、バリの伝統絵画についての状況確認も行ってきた。筆者のバリ島での拠点はかつての木彫師匠宅で、幸運にもその隣には一代で大成功した画商アグン・ライ(Agung Rai)の自宅兼ギャラリーがあったので、バリ絵画の現状を把握するのにさほど苦労はしなかった。

筆者がバリで暮らしていた1990年半ば、アグン・ライ・ギャラリーには連日、日本人観光客を乗せ

た観光バスがやってきた。観光客グループは展示作品を鑑賞した後に、入り口付近に座る画家たちの制作風景を見て、小さなサイズのバリ絵画を土産に購入した。当時の印象を確かめるために、アグン・ライ・ギャラリーでもっとも勤務年数の長いスタッフ T に話を聞いてみた。

そうそう、ミドリがいた頃は、本当にたくさんの観光客がここにきたもんだよなあ。当時一番多かったのは日本人だったね。僕らの商売が一番よかった時期は、1980年代後半から90年代の前半だろうね。当時うちのギャラリーは、旅行会社と提携していたから、ウブドに来る観光客は、かならずうちのギャラリーに立ち寄ったんだ²³⁰。

アグン・ライ・ギャラリーに限らず、当時大規模にバリ絵画を販売していたギャラリーでは、たいいてい入り口に開放的な休憩所があり、そこに町内の子供から青年までが集まり、莫蔭を敷いて絵を描いていた。筆者が研修したアグン・アノム・ギャラリー²³¹も同様である。Tが続ける。

あの頃は、毎日15～20人の絵描きがここに集まって絵を描いていたね。僕もあの頃は絵を描いていたんだよ。今じゃあギャラリーの案内人みたいになってるけどね。観光客が来たら、ここで描いている様子を見るだろ。“こんな小さな子供が絵を描いてるんだ。買ってあげよう”ってね、やさしい日本人観光客はたくさん買ってくれたもんだよ。

アグン・ライは、そもそも展示場をもたない画商として商売を始め、観光客にバリ絵画を売って財をたくわえた後にギャラリーを建設した。90年代前後の観光ブームで成功した彼は、その後ギャラリーより北東の広大な敷地にアグン・ライ美術館 (ARMA=Agung Rai Museum of Art) を創立し、美術館は収蔵品の展示と企画展に特化、ギャラリーでは販売可能なバリ絵画を展示即売するという方法で経営を続けている²³²。アグン・ライの場合、経営面からすれば、運営費をまかなうに十分な入場料をとって美術館を経営していることもあり、一過性の観光ブームが下火になり、バリ絵画を購入する観光客が減少したとしても、ギャラリーの維持は可能であろう。筆者がTと話していると、夕方の日差しがやわらいだ頃に一人の男性がやってきて我々の隣で制作を始めた(写真32)。彼は以前からアグン・ライ・ギャラリーで絵を描いており、日中は自宅の農作業などをしながら、時間があれば制作もしているという。仕上げた絵画はギャラリーで販売された場合にのみ、売り上げの中から一

²³⁰ 2014年6月11日にアグン・ライ・ギャラリーで行った聞き取りによる。

²³¹ 筆者の研修先がアグン・アノム、筆者の木彫の師匠宅隣がアグン・ライ、同じアグンの名があるので、血縁関係のようにみえるかもしれないが、そういうわけではない。バリではインドのようなカースト制度が現存し、カスター(階層)によって、使える名前が決まっている。「アグン(Agung)」がつく階層は僧侶階層の次にあたる王族階層である。たまたまこの場合は、ギャラリー主が二人とも王族(クシャトリア)の階層だったということである。

²³² アグン・ライについては第4章第1節「歴代のコレクター」、アグン・ライ美術館については第5章第1節第2項「美術財団とアートスペース」も参照。

定額が支払われる場合と、ギャラリーが最初に買い取る場合とがあるという。それにしても、当時あれだけ多くいたバリ絵画の画家たちは、いまどうしているのだろうか。Tに聞いてみる。

あの頃、ここに集まっていたのは子供達が多かった。僕も含めてだけど、あの頃はちよつと手先が器用で、鳥や花が丁寧に描ければ、お小遣いになったんだよ。絵はがきサイズで描いたものなんか、観光客がぽんと買ってくれたからね。でも今はバリ観光の流行が変わった。だれも伝統絵画を土産にしようなんて思わなくなってきた。あの頃、絵で生活していた人たちは、観光の流行に合わせて、いまは飲食系で働いているよ。ビラ(villa)²³³とかレストランだね。あとは建築業へ流れた人も多いよ²³⁴。彼らにしてみれば、働いた対価が得られれば、職種はなんでもいいんじゃないだろうか²³⁵。

細密画だけではなく、観光ブームの頃は木彫りも観光客に人気があった。筆者は1994年頃、細密画と木彫りの研修をしており、住んでいた地域に絵描きと木彫り師が多くいたのを見てきている。「バリ人はみな芸術家」とガイドブックで言われるように、バリ・ヒンドゥー教の慣習は供え物や寺院の装飾品、儀礼で使用する楽器の装飾など、至る所に美的感覚が見られ、誰もが手先が器用だといえる。当時ウブド周辺の多くが絵か彫刻をつくったのも、美術家になりたいという確固たる意思ではなく、日常に組み込まれた活動だったのかもしれない。

第1章で記した「ピタマハ」の運動で生まれたバリ絵画は以降、ウブド様式(*Gaya Ubud*)、ポゴセカン様式(*Gaya Pengosekan*)、バトゥアン様式(*Gaya Batuan*)、ヤング・アーティスト様式(*Gaya Young Artist*)など、地域によってそれぞれの様式が展開した。しかし、Tがいうように今ではその制作者が減少している。Tは、いまも伝統絵画が継承されている村を教えてくれた。

クリキ(Keliki)はすごいよ。この辺り(ウブド)ではもう伝統的な絵画を描いて食べていける人は減っちゃったけど、クリキにはまだたくさんの絵描きが残ってるんだ。うちのギャラリーにも何点かクリキ絵画があるけど、なかなか高額なんだ。

²³³ 別荘の意。とくにバリでは高級な貸別荘のようなものをヴィラと呼んでいる。

²³⁴ とくにウブドエリアでは、水田をつぶし、広大な敷地に高級ビラを建てる計画が複数あり、建設に携わる人材の需要が高まっている。雇用側にしても、日雇いで人を使うことが可能なため使いやすく、また労働者も比較的早くに給与を得られるため、もともと定職をもっていなかった人には働きやすいと思われる。

²³⁵ 90年代初頭のバリ観光ブームでは、バリ絵画の他に、極彩色に塗られた木彫りも人気があった。筆者が木彫りを習った工房でも、研修当時は師匠の兄弟3名に加え、近所のお年寄り、若者が数名集まり、みなで木彫りをしていた。しかし現在では木彫り師匠本人は床屋に、兄は観光客用の運転手に、弟はホテル勤務になり、木彫り師は町内にもほとんどいなくなった。



写真 31 1990 年初頭のアグン・ライ・ギャラリー



写真 32 制作中の画家 [2014 年 6 月 12 日筆者撮影]

筆者にとってクリキの名は初耳だった。しかしアグン・ライ・ギャラリーに展示されているクリキ絵画を見て驚いた。一般的にバリ絵画の描線は竹を削った竹ペンに墨をつけて描くため、細さには限界がある。しかしクリキ絵画の描線は製図ペンでも使ったのではないかとされる繊細な線で、墨の濃淡による深みのある表現がされていた。筆者が習ってきた細密画よりも細い輪郭で、より細かいモチーフを丁寧に描き、墨の濃淡で陰影と空間の奥行きを表現した作品からは、高度な技術と洗練された構成感覚が見てとれたからである。クリキ絵画の実態を探るため、筆者はさっそくその翌日、クリキへ向かった。

(2) クリキの画家〈ワヤン・ガマ〉

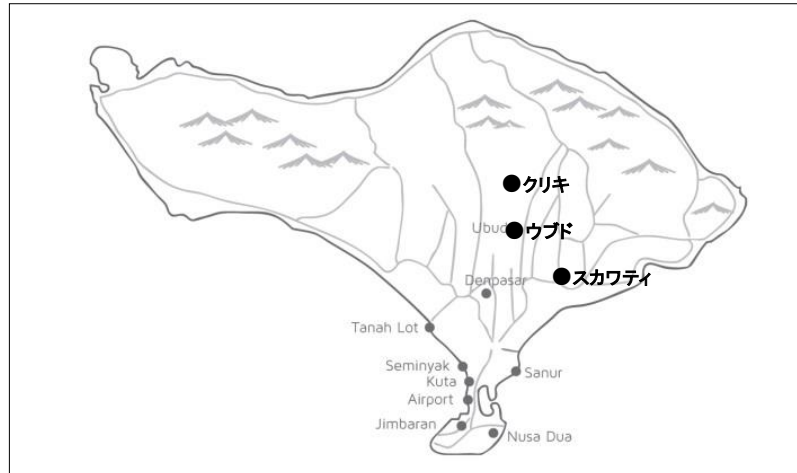


図9 ウブド、クリキ、スカフティ(バリ島)

クリキは「芸術の村」として国内外からの観光客が多いウブドから北へ9キロほど上った静かな山間にある。筆者はウブドからオートバイでクリキを目指し、まずは小さな村を一巡りしてみた。おそらく村の中心にあたる四つ角なのであろう。小さな屋台が数軒並び、子供達の好きな揚げバナナを売っている。四つ角を曲がって二件目の家に、「ワヤン・ガマ絵画学校 (Wayan Gama Painting School:以降 WG 絵画学校と記す)」の看板を見つけた。家に入るとすぐ、運良くワヤン・ガマ本人に会うことができた。彼の生い立ち、絵画学校を設立した理由などについての聞き、次回の調査時には筆者自身がクリキ絵画を学ぶ約束をした。以下の記述は、2014 年7月、はじめてワヤン・ガマを訪ねた際の聞き取り、および同年 10 月 27、28 日に WG 絵画学校で細密画を学んだときの参与観察によるものである。

クリキ絵画の画家ワヤン・ガマ(Wayan Gama)、32歳。彼は12歳のとき叔父からクリキ絵を学び、バトゥアン美術専門高校²³⁶を卒業した後、2004 年に伝統継承のための WG 絵画学校を自宅に設立、彼を含む5名の画家が村の子供たちに制作指導をしている。WG 絵画学校は海外の観光情報サイトでも紹介されており、緻密で繊細な技術に惹かれて学びにくる外国人観光客も多い²³⁷。

「ピタマハ」の活動により、海外でもその芸術性を評価されたバリ絵画は、発祥の地ウブドの周辺へ伝播し、いくつかの地域でそれぞれの様式へ発展した。共通しているのは、モチーフを緻密に描き込むという手法である。一例として、ワヤン・ガマがインドの叙事詩「ラーマヤナ物語」を題材に描いた作品をみてみよう(図版54)。

²³⁶ SMKR(Sekolah Menengah Kejurusan)という美術を専門的に学ぶ高校を指している。バトゥアンにある美術専門学校を卒業後、ジョグジャカルタ芸術院(ISI)へ進学して美術家として活動するバリ人作家も多く、ジョグジャカルタに暮らすバリ人のアイデンティティと現代美術制作についての関連性は筆者のひとつの興味である。いずれ研究を勧めたいと思っている。

²³⁷ 筆者は 10 月 27～28 日の二日間を WG 絵画学校で過ごし、終日細密画を学んだが、その間にも国内外の観光客が1日に数組訪ねてきて、敷地内にある細密画を鑑賞、また購入したケースもあった。



図版 54 ワヤン・ガマの作品《ラーマヤナ》

15×20センチほどの厚手の水彩紙に、中国製の墨で描かれている。制作工程は以下のようなものである。はじめに鉛筆で全体の構図を下書きし、作家自作の椰子ペンを使用して墨で輪郭を描く。この椰子ペンには特徴がある。筆者がウブドで学んだ伝統絵画の場合、輪郭には竹ペンを使用した。熱帯で育つ竹は繊維の密度が低いため硬度がない。そのため、先を細く削っても、キャンバスに当てているとすぐに繊維が割れ、細かい線は引けなくなってしまう。しかしクリキでは硬質の椰子を使用するため、削って先端を細くする作業だけでも時間がかかる。しかしいったん作れば、先端は細い状態で長く使用が可能となる²³⁸。

全体に輪郭を施したら、彩色の段階に入る²³⁹。二本の筆にそれぞれ薄めと濃い墨をふくませ、濃淡を利用して遠近感を作っていく。水彩紙は吸水性がよいので、一度おいた墨はすぐに紙に染みこんでしまうので、後から消すことはできない。一度で色みを決定しなければならず、墨や道具の性質を手が確実に覚えるには時間を要する。複雑な作業段階を何度も繰り返す制作過程には、高度な技術と根気が必要であることは筆者が二日間作業しただけで充分に実感した。こうした段階を経て、クリキ絵画は墨一色でありながらも深い遠近感と透明感を実現している。熟練の絵描きでも、作品の完成には1ヶ月を要するという²⁴⁰。正確なデッサン力、画面の構成力、墨の濃淡を生かした

²³⁸ 昨今バリでは西欧から質のよい文具が輸入されるようになったため一部の伝統絵画では、細い輪郭の作成に油性の細書きペンが使用されている。クリキでは従来の技法にこだわり、面倒でも手作りの椰子ペンを使用している。

²³⁹ クリキ様式の絵画は基本的に墨の濃淡のみで奥行きを出すのが特徴だが、中には一部にハイライトとして色味を加える場合もある。ワヤン・ガマの〈ラーマヤナ〉は無彩色の作品である。

²⁴⁰ 筆者も体験してわかったが、このような細密画を描くには集中力が必要で、数時間集中したら休憩を入れな

遠近法などは、長年の経験で得られる技術だといえるだろう。使用する墨についても、ワヤン・ガマはこだわりをもっており、中国産の固形墨だけを使う。安価で使用しやすい墨汁では、深い色味が出ないのだという。技術だけではなく、道具に対してのこだわりからも美に対する「感性」がみられる。

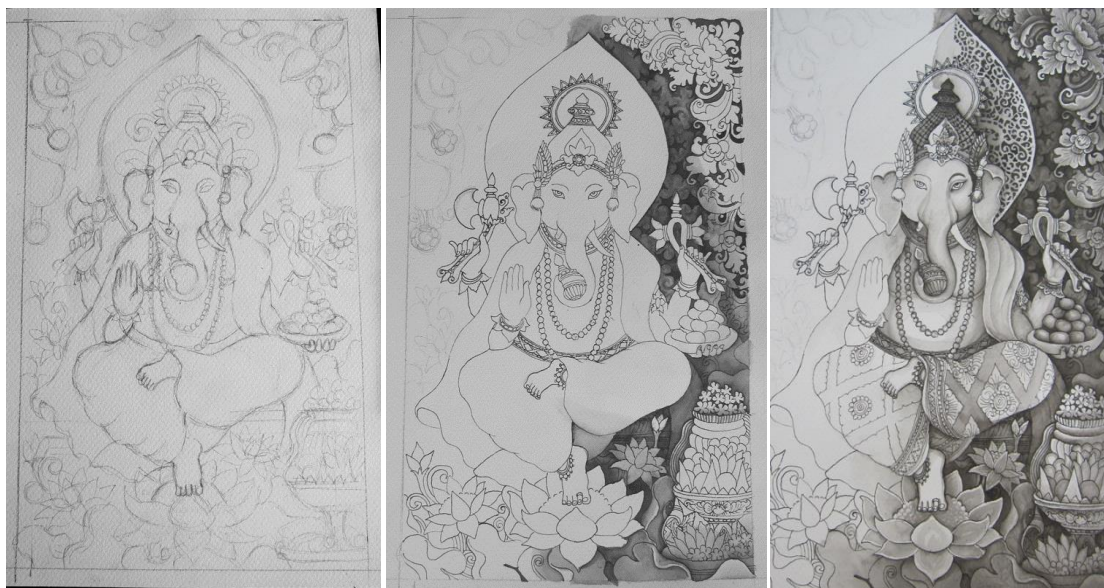


写真 33 制作の段階(関与観察中の筆者作品)

注)制作過程がわかるよう意図的に右半分を完成させたが、普通は全体を同じ段階で進める。

クリキ絵画はウブド様式とバトゥアン様式を組み合わせ、クリキの画家イ・クトゥット・サナによって創作された。非常に細密な描写が特徴である。ワヤン・ガマはなぜ、若くしてクリキ絵の学校を設立しようと思ったのだろうか、またその実践とはどのようなものだろうか。



写真 34 細密画を習う筆者と制作中の画家たち [2014 年 7 月 28 日]

れば制作は続かない。そのため通常は一作品ではなく、数枚を同時進行させ、細かい作業と全体を見ながらできる作業とをバランスよく取り入れているという[2014 年 10 月 27～28 日の聞き取りによる]。

筆者「どのような目的でこの学校をつくったのですか」

W「我々の伝統を継承するためです。2002 年以降、この村の多くの人が、職業を画家から建設業者(日雇い)に変えました。こうしたクリキ様式の画家の減少によって、伝統絵画を消すことなく継承するために、若い世代が再び絵を描けるようになるよう、学校を作りました」

筆者「現在あなたを含めて5名の画家が指導していますね。経歴を教えてくださいませんか」

W「わたしはバトゥアン美術専門高等学校を卒業しています。画業20年です。わたしの他には WA22歳がいます。彼は現在国立ヒンドゥーダルマ大学在学中です。小学校から絵を描いているので、画業10年目です。27歳の WS は高校卒、画業は17年、現在26歳の WSB は小学校卒で画業12年、そして27歳の AI はわたしと同じバトゥアン美術専門高等学校出身で、画業は15年になります」

筆者「あなたと、もう一人の方が美術専門高等学校出身ですね。他の指導者はどのようにして絵画を習ったのですか」

W「我々の村では昔から、上の世代から下の世代へと技術を継承する形でクリキ様式が継承されてきました。わたしはバトゥアン美術専門高等学校を出てはいますが、専攻は近代美術でした。なぜなら、わたしはもう村で伝統絵画を習って知っていたからです。ですから、我々はみな、この技術を教育機関ではなく、村で学んでいるのです」

筆者「指導者のみなさんは村の上の世代から絵画を習ったのですね。それではみなさんの先生たちは、現在も制作しているのですか」

W「わたしの先生は現在農夫です。我々5名のうち、3名が同じ先生に指導を受けました。別の指導者もありますが、彼は現在、絵は描かずに建設業に従事しています」

筆者「つくった絵だけで生活できますか。そうでない場合はどのような仕事をしていますか」

W「わたしは画家が本業です。自分の絵で家族の日常の必要なものは揃えることができます。ほかの指導者の半分は画家で生活できています。一人はまだ大学生ですが、学費は自身が絵で得た収入を使っています。半日はここで絵を描き、半日はヴィラ(高級宿泊施設)で働いている人もいますし、商品の営業をしている人もいます」

筆者「ワヤン・ガマ絵画学校で、絵画を購入していく人はどのような人ですか」

W「購入者のほとんどは、ウブド周辺のギャラリー経営者です。60パーセントが画廊でしょう。バリ以外のインドネシア人の割合は10パーセントほどで、外国人観光客が30パーセントくらいだと思います」

筆者「WG 絵画学校のしくみを教えてください。子供達は月謝を支払うのですか」

W「ここではクリキ様式を学びたいと思ってやってくる子供たちから学費のようなものはとっていません。彼らは好きな時間にここに集まり、指導者と共に技術を磨きます。完成した絵

はそのままこの場で保管あるいは展示をします。購入希望者がいた場合に、価格を決めるのは指導者たちです。我々を通して絵が売れた場合、全額を子供達に渡します。自分が好きで描いた絵に対価があるとわかると、子供達は真剣に新しい絵を作り始めます。また、指導者の絵が売れた場合には、売り上げの10パーセントを学校に入れます。それが子供達の勉強のための水彩紙、絵の具、筆などの購入にあてられます」

筆者「ここにはたくさんのクリキ様式絵画が展示されていますね。こうした絵はそれぞれの作家が描きたいと思ったものを描いているのですか。それとも、注文に合わせて制作しているのですか」

W「両方の場合があります。インスピレーションを得て、自分の描きたいと思ったものを描くこともあります。しかし、たいていの場合は、ウブドのギャラリー経営者から注文を受け制作しています。その場合、我々の絵は彼らのギャラリーで転売されていきます。そういう商売としての注文主以外にも、クリキに直接やってきて作品を購入していく外国人観光客がいます。おそらく彼らは転売が目的ではなく、自身のコレクションとして、あるいは土産物として購入しているのでしょう」

筆者「ところでみなさんは、自身のことをどのように呼んでいますか」

W「我々は通常、自分たちのことを“クリキ画家 (*pelukis Keliki*) ”といいます」

ワヤン・ガマへの聞き取りからは、彼が画家としてのプライドを持ち、細密画の技術に対しても深い造詣があることがわかる。彼らは自らを「画家(プルキス)」だといい、けして「職人」という語は使わない。彼を含む数名のメンバーは高校時代に美術の専門教育を受けており、自身が美術と関わっているという明確な認識があるように見える。彼らの制作した絵画は、一部は絵画学校の壁面に飾られ、クリキ絵画を求めてやってくる国内外の観光客がすぐに買い求められるように準備されている。また、時にはウブドのギャラリーから発注があり、指示されたテーマの作品を注文数だけ制作するということもある。筆者が参与観察していた時には、ジャカルタからインドネシア人観光客が訪れ、家族の祝いの席で引き出物として使いたいの、木製の扇子にクリキ絵画を施して欲しいといった注文をしていた。こうした依頼にも、彼らは可能であれば応え、見積もりを提示することもできる。そういう意味では、作品づくりがカネに結びつくことに対しての抵抗感や違和感といったものはみられない。

とはいえ、筆者が参与観察で見たものは、単に受注制作するつくり手の姿勢ではなく、自分の描きたいモチーフを、自分の好きな時間につくり、より良い絵画を目指し、新たな題材を求めるという制作姿勢だった。自らの創作欲に従い、描きたいものを描き、たまたまそれを欲しいという人がいれば販売もするという、美術家寄りの位置で生きているのである。つくるものの質に配慮せず、大量に生産するのではなく、描きたいものだけで生活できなければ、他の手段で収入を得、それでも絵を描くことは続けていた。こうした制作者としてのプライドや、美との関係をみると、クリキ画家たちは、

「美術家(スニマン)」と「職人(トゥカン)」のあわいに位置しているといえる²⁴¹。

4. トウカンの日常 〈ヘリ・プジアントロ〉

前節では、バリ島クリキ村で継承されているバリ伝統絵画を制作する画家を事例に、高度な技術を継承して、それを販売する主体の「感性」をみた。最後の事例は、同じくバリ島で活動する主体である。様々な様式の絵画を大量に在庫し、大量に販売する絵画卸問屋と、そこへ納品する絵をつくる主体から、彼らと美の関係、「感覚」を考察する。

バリ島のほぼ中央に位置するスカワティには、大量の絵画を道路脇まで並べて販売する絵の卸問屋ダナスワリ (Danaswari)がある。

ダナスワリが扱う絵画は、バリ島で多く見られる「土産物絵画(あるいは装飾絵画)」²⁴²と呼ばれるもので、マリリン・モンロー、エルビス・プレスリーなどの肖像画や、マンガ・イラスト風の小さな絵画のほか、いわゆる「バリ絵画」も多数の在庫をもっている。取り扱い絵画のジャンルは数十種、すべて合わせれば数百パターン在庫をもち、客が持参した写真の複製も可能だという²⁴³。前出の現代美術家の事例で、ブディ・クスタントは、「美術にはレベルがあります。あるものが多くの人々によって大量生産された場合と、ある作り手が自身の思うままに仕上げた一個の作品があったなら、それは別の評価がされます」と語っていたことを思い出したい。ダナスワリに置かれている絵画は、同一作家が同一テーマで5～10点を制作し、在庫にするというシステムである。これがブディのいうレベルの違う美術だとするならば、このようなジャンルで制作する主体の美術に対する概念にはどのような相違があるだろうか。大量生産される絵画の売り手と、作家への聞き取りから考察する。

筆者は2014年から2015年にかけて三度ダナスワリを訪れ、店主Pと、従業員のNから聞き取りをした。店主Pはダナスワリ設立について、以下のように語っている。

²⁴¹ クリキ絵画の画家の特徴は、それを学ぶ環境である。WG 絵画教室の活動は、1935年にウブドで生まれた画家グループ「ピタマハ」で、外国人画家がバリ人画家に指導を施したような、緩やかな師弟制度である。こうした形態は、たとえば日本の工芸界や江戸時代の日本画の「派」、あるいは鎌倉彫、大津絵といった地域の産物ともいえる美術、美濃焼のような工芸(陶芸)などの技術継承とも共通している。バリ伝統絵画の師弟制度と、日本の伝統工芸や美術の継承システムとの比較研究は筆者の興味のひとつでもあり、今後の研究課題として残しておきたい。また自身の描く絵画を「伝統的(トラディショナル)」な絵画と称することにより、他の美術ジャンルとは差異化をはかって生き残ってきたバリ絵画の経緯についても、いずれ別稿で考察してみたい。

²⁴² 「土産物絵画」という語はインドネシアでは一般的ではなく、土産物として売られている絵画については、それぞれの観光地の名をとり「マリオボロ絵」「ボロブドゥール絵」などという。あるいは装飾的要素が多いために「飾り絵(lukisan hiasan)」と呼ぶ。ここでは絵の性質を示すため、人類学研究で使用される「土産物絵」という名称を使用した。本論では事例をバリからとっているが、このような絵画はインドネシアの各地にあり、地域によってそのモチーフが異なる。たとえばジャワでは、ボロブドゥール遺跡に近い場所で遺跡を描いた絵が多く生産されたり、ジョグジャカルタの観光地ではワヤンのモチーフが描かれるなどである。

²⁴³ 2014年7月1日にPにおこなった聞き取りによる。

この店は 2008 年にわたしが始めました。わたしの父はバツソやナシ売り²⁴⁴で美術とは無縁の人間でした。わたしも美術に興味があるわけではなく、商売として興味があるだけです。今後もしも可能性があるなら、他の商売に手を出すこともあるでしょう²⁴⁵。



写真 35 ダナスワリ店主 P [2014 年 7 月 1 日筆者撮影]



写真 36 従業員の N と筆者 [2014 年 10 月 31 日撮影]



写真 37 ダナスワリ第1倉庫(左)／ダナスワリ第2倉庫(右)

²⁴⁴ バツソは団子、ナシは軽食のこと。

²⁴⁵ 2014 年 7 月 1 日に P におこなった聞き取りによる。

Pは、店にあるものは自分にとっては「商品(バラン=barang)」でしかなく、美術品として扱っている意識はないと断言した。現在ダナスワリでは外部に350名の画家を抱えており、常時、店に待機して接客する従業員は12名いる。接客と絵画ストックを把握する従業員の他に、木枠を作る木工職人が3名、外部にも絵画制作の前段階を準備する職人が12名いる。従業員は接客のほか、店内すべての絵の在庫管理と発注を任されており、小さなサイズの場合は在庫数50枚、大きめサイズの場合には在庫数20枚を切ると追加発注をするという²⁴⁶。彼らは店で扱うすべての絵のサイズと価格、また作家を把握している。そしてまた店主のP同様、美術に興味をもっているわけではなく、「たまたま仕事で扱っている“品物(バラン)”が絵なだけだ」と回答している²⁴⁷。

店主への聞き取りから、ダナスワリが「商品」を発注する350名ほどの作家の大半は、店周辺で暮らしているとわかった。店周辺を徒歩で調査し、店からおよそ500メートル南へ下った一角に、ダナスワリで扱う種類の絵をつくる主体が住む集合住居を見つけた。インドネシア語で集合住居を意味する「コンプレックス(kompleks)」には、高級住宅から学生の下宿のようなものまで様々あるが、このコンプレックスは平屋建ての家屋が連なり、台所とトイレが共同になった簡素なものだった(図10)。通りに面した一角は開放的な作りになっており、店舗あるいは制作場として使用されているが(写真 X)、階段を上って奥へ行くと、間口3メートルほどで区切られた小さな部屋がいくつかあり、その前のバルコニー部で、子供から大人までが流れ作業で絵を作っている。筆者はこのコンプレックスで出会った一人の制作者から聞き取りを行った。

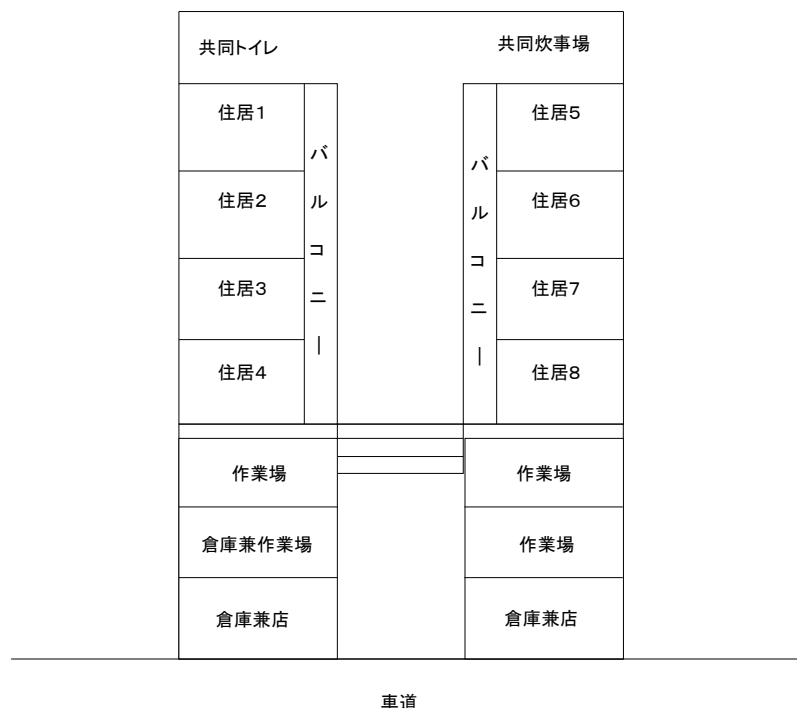


図10 スカワティの職人コンプレックス

²⁴⁶ 2014年10月31日に行った従業員Nへの聞き取りによる。

²⁴⁷ 2014年10月31日に行った従業員Nへの聞き取りによる。



写真 38 スカワティのコンプレクス(左)と作業中のヘリ(右) [2014 年 7 月 1 日筆者撮影]



写真 39 スカワティの作家集合住居 [2014 年 7 月 1 日筆者撮影]

彼の名はヘリ・プジアントロ(Heri Pujiantoro)、西ジャワのバンドン生まれ、24歳である。ヘリが制作しているのは、ダナスワリの従業員が最近の売れ筋だといった「水玉絵(ルキサン・ドット:*lukisan dot*/ルキサン・ティティック:*lukisan titik*)」とよばれる絵だ。キャンバスにおよそのモチーフを下書きし、彩色した後、水分を多くふくませた絵の具を注射器に入れて垂らし、画面に水滴が落ちて固まったような効果をつけた絵画を指す。「水玉絵」は技法の名称であるため、題材となるものは様々である。たとえば写真39では、「バットマン」に登場する女性キャラクターを題材に、水滴を垂らす技法を使っている。ヘリはこれと同じ技法を使ってはいるが、題材は童話に出てくるような風景で、横長のキャンバスに淡い色を基調にした家並みと木々を配し、水滴を垂らした後に、パステル調の淡い色合いで全体を仕上げる(図版55)。



図版 55 ヘリが制作した水玉絵 [本人提供]

ヘリや同じコンプレックスで絵画を制作する人々は、どのような思いから絵を描くようになったのだろうか。自身の作るものに対して、どのような認識をもち、それらはどのような目的で、どのような人の手に渡っていくのだろうか。ヘリに聞いてみた²⁴⁸。

筆者「バリに来てこの仕事を始めて、どのくらいになりますか。以前は何の仕事をしていましたか」

H「バリに来たのは二年前です。その前はガードマンをしていました」

筆者「バンドンでは美術教育を受けたことがありましたか」

H「美術の学校へ行ったりしたことはありません。ただ小さい頃から絵を描くことは好きでした。このコンプレックスで絵を描いている人たちの中にも、美術教育を受けた人はいません²⁴⁹。みんな友達から習ったり、誰かのもとで働いて技術を身につけたり、独学で描けるようになったりしています」

筆者「なぜバリのスカワティを選んだのですか。どうやって、ここに住んで働こうと思ったのですか」

H「もともとは、とにかく働くためにバリに来ようと決めました。同郷の友達がすでにバリで働いていて、バリに来るように誘われたのがきっかけです。その前には、わたしはスカワティで

²⁴⁸ 以降、ヘリの語りは2014年10月31日に行った聞き取りと、11月5日以降に数回のメール・インタビューで得た回答による。

²⁴⁹ ヘリの仕事場周辺で同じように絵を制作している12名の画家にも聞き取りをしたが、美術教育を受けている画家は一人もいなかった。しかしバリ島内だけでも、このように大量生産される絵画を制作する画家は多くおり、すべてから聞き取れば、芸術大学出身者が、自らの作品だけでは生活できず、「売り絵」を生業としている事例もあると想像する。

たくさんの絵が作られているということはまったく知りませんでした。おそらく、バリ人以外のインドネシア人で、スカワティのことを知っている人はそんなにいないと思います」

筆者「バリについてから、スカワティで住むようになったまでのことを教えてください」

H「バリに来て、絵を描く人がたくさんいるスカワティのことを聞き、こちらにやってきました。はじめは絵を描いている人のもとで働いたのです。そこで8ヶ月、様々な技法を学びながら働きました。その後、自分一人でも注文をとって食べていけると思ったので、独立しました」

彼は絵の仕事については詳細を語るが、それ以前の話には言葉が少なくなる。彼の背景については多くを聞き取れたわけではないが、少なくとも現在の職につくまでの過程に、美術との接点は多くなかった。ヘリの暮らしているコンプレックスには12名が暮らしており、出身地は東ジャワのマドゥーラ、ブリタール、シトゥボンダや、西ジャワのタシック、バンドンなど様々だ。バリ人はいない。異なる地域からバリに集まり、同じ仕事をして暮らしているコンプレックス内では、みなが助け合って暮らしているとヘリは言う。彼はまた、このコンプレックスで制作する人々が、それぞれの得意分野をもっており、制作する絵の様式が異なることも説明してくれた。

我々の作るものには、たくさんの種類があります。たとえば風景を本物そっくりに描く「写真画／風景画 (*lukisan foto/pemandangan*)」(写真40)や、漫画のような軽い印象で一般的には小さめのキャンバスに描く「漫画／アニメ／版画 (*lukisan kartun/animasi/grafik*)」(写真41, 43)があります。それから「抽象画 (*lukisan abstrak*)」もありますね。そのほかには、わたしが得意な「水玉絵 (*lukisan dot/lukisan titik*)」(写真42)や、パレットナイフで厚めに絵の具をのせ、油絵のような重厚感を出す「パレットナイフ絵 (*lukisan palet*)」もあります。それ以外にもたくさんの種類があります。このコンプレックスには「写実 (*realistis*)」、「装飾 (*dekoratif*)」、「抽象 (*abstrak*)」をつくる人がいます。わたしは「水玉絵」をつくっていますが、この技法を使う人には、共同作業で生産している人もいますよ。子供や奥さんに手伝ってもらったりしています。

芸術大学で美術教育を受けた筆者がこの聞き取りで興味をもったのは、彼ら独自の様式名称である。「水玉絵」「パレットナイフ絵」といった様式名称は、アカデミックな美術の場で使用される語ではない。彼らは具体的に目に見える形式、あるいは作業／技術を示す語を使って絵を分類し、基本的には自らが得意とする形式を守って生産している。こうした絵を大量生産する彼らの作業工程はどのようなものなのか、ヘリに聞いた。



写真 40 写真画または風景画



写真 41 版画

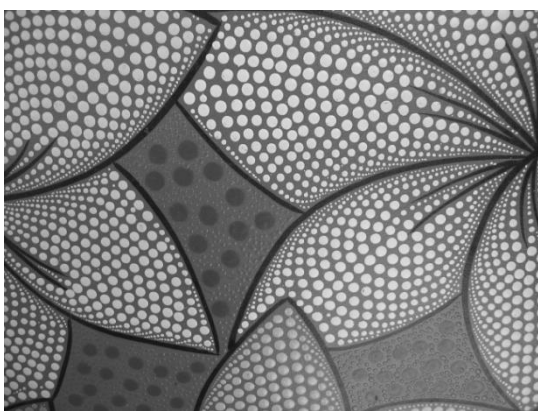


写真 42 水玉絵

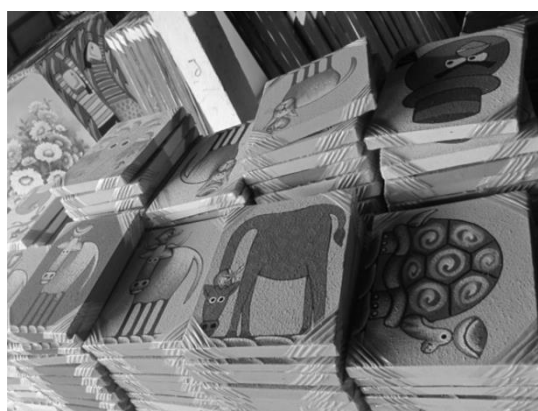


写真 43 漫画・アニメ

筆者「はじめてわたしが仕事場を訪ねたとき、あなたは同じ絵を一度に何枚も描いていましたね。あれらは注文があってから制作していたのですか」

H「そうです。たいていは買い手の注文が入ったら作り始めます。わたしは人に頼まれたものを生産(プロダクシ:*produksi*)するだけですから」

筆者「あのときの作業についてお聞きします。あのサイズの絵で、何枚をどのくらいの日数で仕上げましたか」

H「あの絵は30×70センチほどのキャンバスでしたね、10枚を3～4日で完成させたと思います」

筆者「あなたのコンプレックスで、水玉絵を描いている人がほかにもいましたね。子供や中年の女性が描いているのもみました。みなさんは家内工業のようにして制作しているのでしょうか。あなた自身はどうですか」

H「あなたが見たのは、子供が水玉絵のベース色を彩色していたところと、母親が注射器のようなもので、水滴を垂らしている工程ですね。このコンプレックスには家族で暮らしている人もいますので、工程によっては、家族が手伝うこともあります。わたし自身は、制作の最初の

工程から“品物(バラン: *barang*)”の完成まで、すべてを一人で行っています」

筆者「あなたは、受注してから制作をはじめるわけですね。制作の工程を、受注から納品まで教えてください」

H「わたしのお客さんは、たいていが画廊²⁵⁰をもっています。ですから、その画廊で“商品”が売れてなくなると、わたしに注文が入ります。“商品”価格はサイズやモチーフ、技法によっても異なりますが、一般的には 60cmx80cm=60,000 ルピア(約 600 円)、70cmx90cm=90,000 ルピア(約 900 円)、100cmx 100cm=120,000 ルピア(約 1,200 円)、100cm x 120cm=150,000 ルピア(約 1,500 円)です。”商品”によっては別のサイズもあります。受注すると、まず木枠にキャンバス地を張り、下地を作ります。注文に合わせた図柄を描き、いったん乾かした後に絵の具を垂らして水滴をつけていきます。最後にはニスを塗ってツヤを出します。注文主との”取引方法(*pemasaran*)”は、わたしが画廊へ持って行く場合と、画廊主が引き取りに来る場合があります」

筆者「ダナスワリとはどのような条件で仕事をしていますか」

H「わたしはすべての“商品”をあそこにおさめているわけではありません。ダナスワリで大量の受注があると、スカワティの“職人”たちにまず声がかかります。それでも足りないときに、わたしにも声がかかるのです。普段、絵を描く道具と絵の具はわたし自身が購入していますが、ダナスワリは発注の際に木枠を支給してくれます。わたしはキャンバス地を自分で買います。”商品”の納品時に、“商品”を買い上げてもらう値段から、支給された木枠の料金を差し引いて支払われます」

ここまで見てきてわかるように、ヘリと同じコンプレックスで生活している職人たちは、自らの欲求によって絵画を創作するのではなく、注文があってから、自身の持つ技術を使って同じものを要求された枚数だけ“生産”している。そこで必要なのはすべてを同じ技量でムラなく仕上げることであり、短期に多くの“商品”を仕上げるためには、効率のよい流れ作業も必要となる。少なくとも彼らの作業工程に、自らが表現したものを、自ら選んだ画材で、自らが良しとするサイズで描くといった工程は含まれていない。また、彼らの作るものは常に市場と密接に繋がっており、作ったものはそのまま商品価格として評定され、“取引”される。制作者が誰であろうと同じ形式の絵には基本的な料金が設定されており、その中で制作者は作業の代価として金銭を受け取る。

²⁵⁰ ヘリの語りにみられる「ギャラリー(*geleri*)」を、ここでは「画廊」と訳しているが、この「ギャラリー」は、いわゆる美術界にある「画廊」とは異なる。観光地バリ島では「ギャラリー」という名称で土産物一般を販売する店が多くあり、彼が取引している「ギャラリー」は、現地語で「ギャラリー(*geleri*)」または「アートショップ(*artshop*)」と呼ばれているものである。これらは現在も名称を同じくして様々な形態で混在しているため、線引きは困難である。

ダナスワリで聞き取りをしていた時、オートバイの二人乗りで、後部に乗った男性が仏陀の絵を5枚もって納品してきた絵描きに会ったことがある。彼らの語りで印象的だったのは、作品の完成日数が天候に関わるということだった。彼らは同じ絵をできるだけ早く完成させるために、一度に下地を塗り、野外にキャンバスを並べて乾燥させるのだという。そのため、雨で湿度が高い時には、完成までの時間にも影響があるというのだった。もちろん、現代美術家の制作でも、仕事場の湿度が制作時間に影響することはある。しかし一つの絵の完成日数が「雨なら X 日、天気がよければ X 日」と算出できるというのには少々驚いた。少なくとも現代美術家であれば、自身が納得いく完成形に達する日数を簡単に算出することはなかなかできないだろう。ダナスワリ店主は自らが抱えている絵の制作者を“絵の職人 (*tukang gambar*)”、店の奥の木工室で木枠を作る人々を“木枠の職人 (*tukang bingkai*)”と呼び、へりは自身が“商品 (*barang*)”である絵を制作することを“生産する (*produksi*)”と語った。こういう面からみても、土産物絵を制作する主体たちの作品に向き合う姿勢は異なるジャンルの美の制作者とは異なるものであるといえるだろう。

5. 小括

本章では美をつくる主体として、現代美術家ハンディウィルマン、クリキ画家ワヤン・ガマ、土産物絵画の絵職人ヘリを事例とし、それぞれの制作環境、美術市場との関わり、自身の制作意欲などを見てきた。

はじめに描いたのは、現代美術家ハンディウィルマンのライフヒストリーである。一人の美術家の生き方を通して、美と向き合う主体の感性、経済活動としての美術界との関係を考察した。ここでは、かつて美術をとりまく活動を主題とした研究の中で、看過されがちであった美術家の感性というものを、ハンディの制作姿勢の中から提示した。多様な素材を選び、それに触れ、手を動かすことから得られる快楽が、美術家のものをつくる動機となっていたことがわかあった。美術市場で評価され、作品が売れても、売るためにその作品様式に留まるのではなく、新たな美を求める探究心、自らの求める完成形へ近づけるための向上心、カネによる経済活動に回収されない活動といったものをみた。

次にみたのはバリ細密画の中でも、現在まで多くの画家がその様式を継承しているクリキ画家の事例である。ワヤン・ガマはバリの美術専門高校で近代絵画を学んだが、その後は伝統絵画といわれる細密画を選び、クリキ村の子供の絵画指導にあたりながら制作を続けている。クリキ絵画の画家は高度な技術をもち、同じテーマであっても、表現方法には若干の個人差があり、描きたいものを描くという自由さがある。その点では自らの欲するものを制作する美術家と似た立ち位置だともいえるが、発注があれば同じものを何人かで手分けして完成させるということもする。

最後の事例は絵職人ヘリである。ヘリのつくる絵画は「材料費＋絵のサイズ＋制作日数＝価格」というように、数式で算出可能なものであり、美的価値を付加する余地がないことがわかった。またヘリは自らの行為に「生産する(*memproduksi*)」という語を使用している。この語は一般的に、大量生産される工業製品に使用する語で、美術教育の場では使用されない²⁵¹。またヘリとダナスワリの店主、従業員は、そこで売られる絵を「商品(*barang*)」と表現した。絵の卸問屋で山積みされた絵は「商品」であり、美術は結びつかないようである。絵職人は自らの欲求から何かを創造することではなく、需用があってから、生産するというサイクルの中で制作をしていた。彼らにとって、絵を描くことは商品の生産であり、代価としてすぐに収入の得られる生業なのである。また制作に必要とされる技術は美術教育を受けていない子供でも代行できるものであり、全体に「インスタント」な印象をうけるものだった。彼らの感性は、自身の思想やメッセージを具現化することに使われるのではなく、同じレベルのものを大量に生産するという技術へ向かうものだといえる。

本章でみた3事例の主体による用語の使い分け、つくることに関する感性と技術を比較すると、

²⁵¹ 筆者は愛知県立芸術大学芸術学部美術学科で学んでおり、その後インドネシア国立芸術院デンパサール校とジョグジャカルタ校でも美術学部を専攻した。筆者の経験から、日本でも、インドネシアでも、美術の教育現場で「生産する」という語を聞いたことはない。ただ、産業デザインの分野であれば、「プロダクト」という語を使用することも考えられる。

一定の相違があることはわかる。しかしつくる主体の意識にも、つくられたものにも、明確な境界があるわけではない。すべての用語がそれぞれのジャンルに収束されるわけではなく、卸問屋ダナスワリで販売される「商品」がそれぞれの様式によって「バリ絵画」、「風景画」と呼ばれることもある。またヘリが「生産」したような完成までに時間を要しないものではなく、ワヤン・ガマらクリキ画家が描いたような、高度な技術をもった絵画をつくる主体の中には、自らを「画家 (*pelukis*) 」と呼ぶ主体もいるだろう。

また「絵を販売する」という側面だけを見れば、本章でみてきた現代美術、バリの伝統絵画、装飾のための絵、どれをとっても買い手が存在すれば売買が成立するという共通性がある。たとえ美術家に孤高で神聖なイメージがあるとしても、売らなければ食べてはいけない現実があり、そこでは「土産物絵／売り絵」対「神聖な絵」という線引きも困難である。しかし作家の意識に相違があるように、購入者側にもそれぞれの目的や嗜好の相違による緩やかな境界が存在しているといえよう。

第4章 美術の消費者・享受者

1. 美術を買う人・見る人〈美術市場〉

(1) 初期の市場形成要素〈画廊〉

前章では現代美術、伝統絵画、そして「売り絵」をつくる主体の感性、それをとりまく状況をみてきた。アカデミックな場で美術教育を受けた主体、美を生産する意識をもって徒弟制度の技術指導を受けた主体、美の生産を一種の技術として指導を受け、職人としてモノを生産する主体という3事例から、それぞれが棲み分けをし、美術界の構成要素となっていることがわかった。もちろん、すべてのつくる主体が、この分類に収束できるものではなく、「スニマン(美術家)」になることを望みながらも、実態は「トゥカン(職人)」として収入を得ている主体、「トゥカン」そして受注生産をしてはいるが、創り出したモノの美的価値が評価され「スニマン」扱いされる主体²⁵²など、それらの境界は、つくる主体とみる主体、また評価を与える主体の感性の違いによって変化する流動的なものだといえる。そして彼らがつくったモノの流通先や購買者にも曖昧な境界があり、土産物、装飾品、伝統美術、あるいは現代美術作品として、それぞれの価値が変化することもわかった。

本章では、現代美術作品を消費する主体として蒐集家に注目し、美を消費する主体の感性と、美術界での役割を考察してみたい。美術作品を蒐集するということは、一種の経済活動である。そこには美術作品という商品を売買するシステムが存在する。現代美術の蒐集者に焦点を当てる前に、まずはインドネシア美術界の市場について時代を遡って概観しておこう。



図版 56 ムーイ・インディ派の絵画

²⁵² 事例としては記述していないが、バティック(ジャワ更紗)の絵付けに優れた「トゥカン(職人)」が、職人として高い評価を受けるといった例は若干ある。しかし、日本の工芸界のように、陶芸や染色などの分野で作家的な扱いを受けて作品が評価されている例はそれほど多くはない。

美術評論家のアグス・ドゥルマワン (Agus Dermawan T)²⁵³は、現在までにインドネシアで起こった絵画ブームを四期に区分している。円高の影響により、日本の企業が行った「国際的アート取引」²⁵⁴に刺激を受けて 1987 年に起こったのが第一期の絵画ブームである。国内の様々なメディアによって絵画作品は商品的価値のあるものだと思われつけられた。美術作品の評価基準を知らないインドネシア人蒐集家は、インドネシア諸島や自然の美しさを描いた“ムーイ・インディ(Mooi Indie)”的な絵画²⁵⁵を購入した[Dermawan 2009:26]。第一期のブームがインドネシア美術界に新たな主体の参入を誘った状況を物語る、美術史家サネント・ユリマン (Sanento Yuliman)²⁵⁶の記述もある。

画廊、美術家、「絵画ハンター (*pembunuh lukisan*)」の間に起こった商売は、インドネシアにおける新商売である。それどころか、画廊と「絵画ハンター」のほとんどが、美術界に初めて参入してきた人たちであり、このブームと共に生まれた。画廊や美術家と関わり始めた「絵画ハンター」の多くは、ジャカルタ在住の富裕層であった[Yuliman 2012(1990):520]。

このとき美術界に参入したのは、商売として画廊を始めたジャカルタの富裕層と、「絵画ハンター」だった。この記述では、ユリマンが当時、絵画作品を購入した主体を「絵画ハンター」と称していることに注目したい。インドネシアで美術品を蒐集する主体は、一般に「蒐集家 (collector)」のインドネシア語読みである「コレクトル (*kolektor*)」と呼ばれる。前出のユリマンの記述と同年に記されたアグス・ドゥルマワンの論文では「コレクトル (蒐集家)」が使われており、当時すでに「蒐集家＝コレクター (コレクトル)」の用語が流通していたことがわかる。しかしそれでもユリマンは、商売として絵画を求める主体を、従来の蒐集家と差異化するため、意図的に「絵画ハンター」という語を使用したのである。それにはユリマンの以下のような思いがあったからだろう。

従来の蒐集家たちには「絵画は精神生活の一部である」という理想主義が見えた。数えるほどしかいなかったこのような蒐集家たちは「神話化」されていたが、すべては80年代に

²⁵³ アグス・ドゥルマワン T (Agus Dermawan T) は 1952 年東ジャワ、ロゴジャンピ生まれの美術評論家。ジョグジャカルタ美術学校絵画専攻卒業。1977 年からは制作をやめ、執筆活動に専念。美術評論は、『コンパス (*Kompas*)』『シナール・ハラパン (*Sinar Harapan*)』『メディア・インドネシア (*Media Indonesia*)』『テンポ (*Tempo*)』『ガトラ (*Gatra*)』などに掲載されている。

²⁵⁴ 1980 年代末、日本のバブル期に日本企業や資産家が多額の資金を元手に、海外のオークションで有名な巨額美術作品を購入していたことを指している。ゴッホの〈医師ガルシェの肖像〉がオークション至上最高額の 125 億円で落札したことで日本のバブルマナーが有名になった。

²⁵⁵ 「ムーイ・インディ」は第1章でふれた美しい風景画スタイルで、植民地時代の東インドの牧歌的な風景を油彩で描いているのが特徴。

²⁵⁶ サネント・ユリマン (Sanento Yuliman) [1941-1992] はインドネシアの文学者、美術史家。バンドン工科大学美術学部卒業。美術、文学、演劇などの分野で多くの評論を執筆し、現在までその思想はカリスマ性をもって受け継がれている。美術界における美術市場ブームについても様々な論文を残している。

なって変化した[Yuliman 2012(1990):523]。

ユリマンにとって蒐集家とは「純粋な動機によって」作品を蒐集する主体のことであり、それ以外の動機による絵画購入者は蒐集家ではないのである。それゆえに80年代のブームで生まれた「にわか蒐集家」に対し、あえて「絵画ハンター」という語を与え、批判をしたのだろう。ソーントンは、「美術界の関係者は、正しい理由で蒐集することに強くこだわる。蒐集の動機として認められるのは、美術に対する愛情や、美術家を支援したいという慈善のようなものだ」[2009]と記しているが、純粋な動機による蒐集家の”神聖な”イメージは、時代を超えて、現在の美術関係者も抱く理想なのかもしれない。

1980年代後半、美術が商売と結びついた状況を嘆いたのはユリマンだけではなかった。インドネシア現代美術の先駆けとなった新美術運動メンバーの一人で、キュレーターのジム・スパンカットは、皮肉をこめて次のような記述をしている。

商売の世界は 1980 年代以来急速に発展し、1990 年代の初頭には産業資本主義の栄光を誇示するに至った。こうした発展によって、実業界の大立者や腐敗した政府の高官の間で、美術を蒐集する「しきたり」が始まった（中略）一般に、もっとも尊ばれたのは美しい絵画であった。まもなく大都市の美術画廊²⁵⁷は、数件から数百件までに増えた[スパンカット 2000:34]。

それまでわずかな主体によって構成されていた小規模のインドネシア美術界は、80年代の絵画ブームによって「新商売」として注目され、絵の売り場としての画廊が増加した。美術を商売の対象とする新たな主体が参入すると、毎週のように新しい蒐集家が増えた。毎月のように「新参者(new comer)」が現れ、真剣な“美術蒐集家”面をした。そしてあっという間に従来の蒐集家たちの上品さを“打ち負かした”[Dermawan 1990;2012:524]。こうして生まれた新たな絵画作品の商品価値と、そこで発展した美術市場は、従来の“神話化された”上品な蒐集家を打ち負かし、「絵画ハンター」と美術家の間を取り持つ画廊もまた、新たな美術界の重要な主体として育っていったのである。

ドゥルマワンが指摘する従来の“神格化された”蒐集家とは、いわゆるパトロンのことである。西欧のパトロネージの誕生がそうであったように、インドネシアでも王国時代には宗教行事に関わる芸術品は存在したし、金銀細工の宝飾品や、貴族階級がもつ神聖なクリス(短剣)などが特別な技術をもった技工によって製作され、そうした儀礼用具や伝統工芸を製作する主体は、王国の従事者として暮らすことができた。また、宮廷絵描きのように、王族の肖像画を制作する画家の存在もあった。イギリスの歴史学者ピーター・バークは、ルネサンス期に美術のパトロンが生まれた三つの動機とし

²⁵⁷ 大都市とは、ジャカルタ、バンドン、スラバヤ、ジョグジャカルタ、バリを指す[Dermawan 2012(1990):523-530]。

て、寄付をして後生を祈る”信心”、芸術の保護者としての”名声”、芸術を個人的に楽しむ”道楽”を挙げている。こうしたパトロンと美術家との関係は、18 世紀以降、将来の金儲けを見込んで芸術を後援する”投資”が生まれたことにより変化した[バーク 2000:153]。このような状況が、80年代の第一期絵画ブームにより、インドネシアでも起こったのだと考えられる。

ところで、インドネシア美術界で“神聖な蒐集家”といわれた主体とは、どのような人物だったのだろう。80年代の美術市場ブームで消滅したかのように記されている蒐集家について、筆者が数年かけてジャカルタ、バンドン、スラバヤの蒐集家に聞き取りをした中で、スラバヤの画廊主 W から“神聖な蒐集家”についての語りを得ることができた。

彼らの蒐集は、気に入った画家の作品なら数百点でも買い集めるという、我々には想像のできない規模のものです。他人に自慢するためではないので、多くの絵画を所有していることも、あまり人には話しません。彼らは好きだから絵画を購入するのです。そして、もしそれらに商品的価値が後についてくるならば、子供や孫たちに、「うちのお爺さんは審美眼もあって、こんなに高価な遺産を残してくれたんだ」と喜んでもらえる。それだけで満足だと思うらしいのです²⁵⁸。

W は、この蒐集家は自身が経営する画廊のすぐ近くの豪邸に暮らしている企業家だと教えてくれた。しかし、彼自身もその蒐集品がどれほどの数なのかは知らないという。蒐集家本人はけして周囲に蒐集品のことを語らず、ごく近い知人だけが彼の趣味を知っているらしい。まさしく“神聖”で“上品”な蒐集家ということだろうか。

ふたたび第一期ブームの状況に戻ってみよう。ユリマンは 1992 年の『マトラ(Matratra)』誌で、ブームの状況を具体的な地名と共に記している。

作品価格が高騰し、とくにジャカルタでの画廊数と、展覧会回数が増加した。その他の地域では、バリ島のウブド(プリアタン、バトゥアン)でも画廊が増加した(中略) 絵画蒐集家や、銀行、ホテル、その他の企業などによる展覧会スポンサーが増加し、展覧会場は拡大している[Yuliman 2000(1992):16]。

第一期ブームの要因について、ユリマンはインドネシア経済の成長が大きく関係しているという。都市部では大きなホテルや事務所、住居が建設され、その壁を飾るための絵画や彫刻、その他の美的な要素の必要性が増したのだ。60年代と比較して、画家や彫刻家が美術の仕事で収入を得やすくなったのもこの時期である[Yuliman 2000(1985):28]。このようなブームを経て、インドネシア

²⁵⁸ 2012 年 7 月 10 日に行った AJBS 画廊主、スバギオ・ウィジャヤへの聞き取りによる。

の美術界でどのようなアートインフラが生まれ、他の主体と関わっていったのかを以下で考察するにあたり、美術作品の一般的な流通経路について概観しておく。

美術作品は、美術家と蒐集家の間を画廊が仲介して売買される。美術品の売買をする職業は「画商(アートディーラー:art dealer)」と呼ばれる。画商は17世紀頃、ヨーロッパの都市で誕生した。美術品の買い手が、教会や貴族からブルジョア層へ拡大することで、作家と顧客を仲介する職業が生まれた²⁵⁹。

作家が一点の作品を完成させたとしよう。作品は画廊で展示・販売される。これをひとつの経済的な活動としてみるならば、作家は作品の企画生産の担当、画廊は営業・販売促進をし、販売する担当だといえる[小山 2008:51]。美術愛好家・蒐集家は画廊で気に入った作品を見つけて購入する。趣味として自宅で鑑賞する場合には、作品はその美術愛好家・蒐集家の家に留まる。しかし作品が投資対象、つまり換金可能な品物であるとみられた場合、買い手の手を離れて新たな買い手へと流通する。

アートインフラが整備された国の美術市場について一般的な作品流通を以下でみる。成熟したアートインフラがある場合、作品が作家の手を離れてからのある程度定められた流通経路というものが存在する。画廊で新作を展示し、販売する第一段階でつけられる価格は「プライマリー・プライス(primary price)」といわれる²⁶⁰。画廊で購入した作品を買い手が手放す場合、二回目以降に二次市場の売買でつけられる価格は「セカンダリー・プライス(secondary price)」という。セカンダリー・プライスは市場の動きにより、価格が上下する「相場」のようなもので[小山 2008:42]、その場がオークションである。競売を意味する「オークション(auction)」という語は日本でもインターネット上の様々な競売サイトで利用者を増やし、いまやカタカナ表記が一般化している。美術界におけるオークションで有名なのはクリスティーズとサザビーズ²⁶¹である。オークションハウスには様々なジャンルの美術品の目利きがあり、二次市場で競売にかかる商品の価値を確認している。これが国際的な画廊とオークションハウスのシステムである。インフラが整備された国においては、こうしたシステムに則り、美術作品が流通する。

まずここでは、上記のような美術作品の流れを概観したうえで、インドネシアの美術界に起こった第一期ブームについて見直してみたい。ユリマンが記していたように、インドネシアではもともと、“神話化”された蒐集家が存在し、美術家の制作した作品の代価はときにカネではなく、物品あるいは生活の保証などであった²⁶²。ところが第一期ブームにより、「毎週のように新しい蒐集家が増え、

²⁵⁹ 日本の美術界では一般的になった用語「ギャラリスト(gallerist)」は広い意味で画商に含まれるが、展示空間である画廊を所有し、企画展を開催するという面で、画商とは区別される。

²⁶⁰ 価格設定の原則は作品のサイズと素材である。販売された場合の画料は、洋画、日本画で20パーセント程度。現代美術作品の場合は50パーセントほどである。ギャラリーは販売で得た50パーセントで展覧会を運営していく。[小山 2008:42]。

²⁶¹ オークションハウスについては第2節第2項で詳述する。

²⁶² 海野[2002]、バーク[2000]はパトロンと作家の関係をルネサンス期に遡って考察している。バークはパトロンのタ

毎月のように“新参者”が現れ、あっという間に従来の蒐集家たちの上品さを“打ち負かした”のである[Dermawan 2012(1990):524]。これは、従来つくられていた美術家と蒐集家の信頼を含めた関係(図11)が、「絵画ハンター」と美術家の間に画廊が仲介する関係(図12)へと変化していったということである。インドネシアでこの時期に登場した画廊は、小山[2008]が記したような美術先進国の強固な基盤をもったシステムではなく、いわゆる”商売“画廊だった。経済成長まっただ中で受容が増加した「飾り用」絵画は、にわかに増加した画廊、画商を介して売買され、絵画レンタルのような商売までが誕生した[Yuliman 2000(1992):18]。

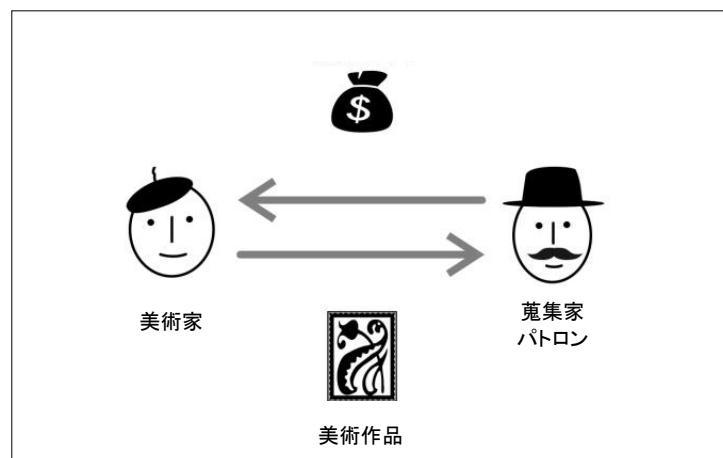


図 11 第一期絵画ブーム以前のインドネシア美術界

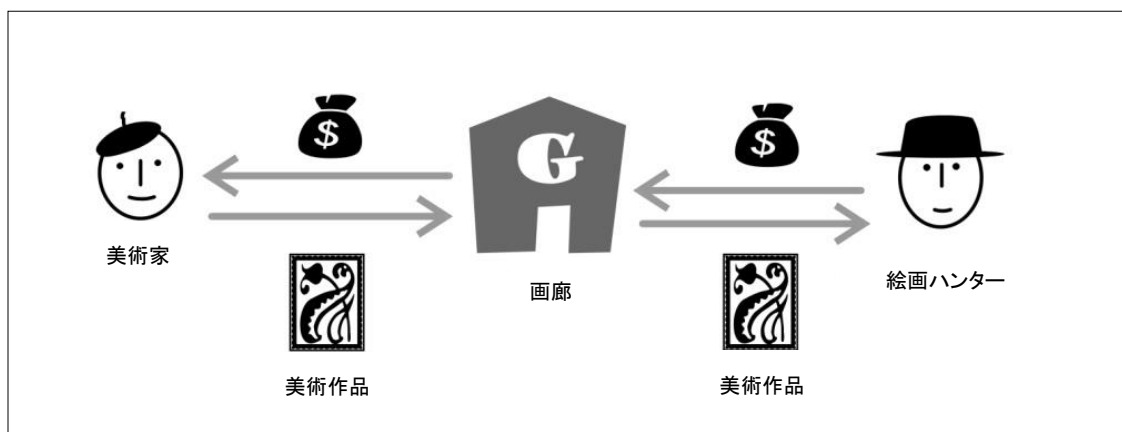


図 12 第一期絵画ブームによる画廊の参入

イブを、芸術家を金持ちの家に住ませて生活すべての面倒をみる「お抱え制度」、パトロンが芸術家に作品を注文し、その間だけ面倒をみる「注文制度」、芸術家作った作品を売りに出し、気に入ったパトロンが購入する「市場制度」、権威ある芸術家の組織による国家的統制「アカデミー制度」、助成金などを与える「財団補助制度」の5種類に分類している。

(2) 商業主義の参入者〈オークションハウス〉

1980年代にローカル美術市場が形成されると、1992～93年頃に第二期の、そして1998年頃に第三期の絵画ブームが起こった[Dermawan2009:26]。アジア諸国の経済発展により、大都市の新興富裕層による美術作品への投資が過熱したのである。ジャカルタの豪華なホテルで催された展覧会は、国内の裕福なビジネスマンや、スハルト政権の官僚による社交場となり、そこで出品された”美しい絵画”は富裕層のステイタスとして消費された。これが第2章第2節第2-2項で記した、チムティとその仲間の現代美術家たちが仮想敵とした商業主義のことである。そしていっぽうでチムティがプロモーションした政府批判や急激な経済発展への警告を表現した”政治性の強いインドネシア現代美術”が、アジア美術に注目した海外文化機関によって国際舞台へ紹介されていった。このような逆説的な価値観がともに発展したというのが1990年代初頭のインドネシア美術界の状況だった[スパンカット 2000:34]。

美術市場が拡大し、様々な目的と嗜好をもった蒐集家が生まれたように、美術の流通経路にも多様化が見られるようになる。以下では、90年代にインドネシア美術界に参入した新たな主体を美術市場への参入者「オークションハウス」と、美的価値づけの領域での参入者「国際展」とに分け、時代に添って概観していく。

1990年初頭の第二期絵画ブームで蒐集家が求めたのは、第1章第2節でふれたラデン・サレ(図版57)やアフアンディのほか、バリ人画家イ・グスティ・ニョマン・レンパッド(図版58)、バリの美術運動「ピタ・マハ」に参加し、バリ人画家に大きな影響を与えたドイツ人画家ウォルター・シュピース(図版59)らの作品だった[Dermawan2008:26]。これらの絵画を求める蒐集家が増加し、大都市の画廊と海外オークションハウスが主催するオークションが、インドネシア美術市場を拡大していく中で、バリ島でも変化が起こった。



図版 57 Raden Saleh, *Lion Hunt*, 1841



図版 58 I Nyoman Lempad, *The Birth Scene with Monkey Leyak*, 1930's [筆者撮影]



図版 59 Walter Spies, *Landscape* [制作年不明]

バリ島のウブドでは、1980年代後半から観光客に向けた美術商売が発展していたが、1990年代初頭のブームにより、ジャカルタはもちろん、次のメトロポリタンになろうとしているバンドンやウブド²⁶³周辺が美術界の重要な地域となり、とくにバリ島ではウブド、プリアタン、バトゥアンで画廊が増加した²⁶⁴。バリでの変化はそれだけではなく、1990年代初頭には近代絵画の中心地となり、ジャワ島の画家たちの「美的移民(*transimigrasi artistik*)」まで起こった[Yuliman 2012(1990):519]。

このようなバリでの観光景気、また大都市における第二期美術市場ブームを受け、バリの伝統絵画を大量に収集して販売してきたウブドの画商たちは、この時期に私設美術館を建設した。1982年にステジャ・ネカ(Suteja Neka)がネカ美術館を、1996年にアグン・ライ(Agung Rai)がアグン・ライ美術館を、1995年にはルダナ(Rudana)がルダナ美術館を開館させた²⁶⁵。

こうした変化は、新たな投資目当ての蒐集家によるものだけではなく、バリ島へやってくる外国人観光客による絵画購入という別の要因も加わった、バリ特有の美術市場ではある。しかし、当時ジャカルタやバンドンの画廊や百貨店でもバリ絵画の人氣があったことを考えると、この時期から、バリ絵画もローカルの美術市場に参入し始めたと考えてもよいだろう²⁶⁶。

1990年初頭の絵画ブームにおける新たな参入者は海外オークションハウスだった。オランダを拠点とするオークションハウスのグレーラム(Glerum)²⁶⁷は、アジア諸国の経済発展を見越して1990年にオランダでインドネシア美術のオークションを開催して好成績を得た。またクリスティーズ(Christie's)²⁶⁸は1993年にジャカルタ支部を開設、1994年にシンガポール初となるインドネシア

²⁶³ バリ島中央部に位置する村。バリ島が「最後の楽園」というキャッチフレーズで海外観光客の集客に成功したとき、ウブドは「芸術の村」として芸能、工芸を全面的に出したイメージ戦略で成功した。筆者はウブド村南に位置するプリアタン村で1994～1999年滞在し、バリ細密画、伝統木彫りを学んだ。

²⁶⁴ 現在でもバリを走っていると、ウブドはもちろんのこと、その他のそれほど観光客が多くはないエリアでもギャラリーを見かけることがあるが、おそらくそれらの設立時期がこの頃なのだろう。

²⁶⁵ これらは、いわゆる公立美術館のような収蔵品を展示保存することだけが目的なのではなく、非売の蒐集品以外に、販売用の絵画作品も展示している。彼らはみな、土産物売りとしてバリ絵画を選び、それを行商することで財をなし、美術館設立に至った主体で、ウブド周辺のサクセスストーリーとしても有名である。

これとは別に、この時期には美術市場ブームによって富を得た作家による美術館などの設立もあった。バリ人画家のニョマン・グナルソ(Nyoman Gunarso)は故郷クルンクンにニョマン・グナルソ美術館を建設し、自身の作品だけでなく、クルンクンで継承されているクルンクン様式の絵画の蒐集・保管・展示も行っている。またデンパサール在住のマデ・ウィアント(Made Wianta)はバリ島北部ブドゥグルに土地を購入し、文化イベントのできる施設を建設し、自身のファンデーションも設立して美術普及に貢献している[Yuliman 2000(1992):14]。

²⁶⁶ 筆者がジャカルタ、バンドン、スラバヤ、ジョグジャカルタなど、インドネシアの主要都市で宿泊する際、寝室にかけられている絵画が「バリ絵画」である確立は非常に高い。実際に制作しているのがバリ人画家であるかはわからないが、この時期に流行した絵画の様式が、現在まで一つの装飾的要素として残っているのかもしれない。

²⁶⁷ グレーラム(Glerum)は、オランダのアムステルダムを本社に、1990年代初頭に創立したオークションハウス。シンガポール、ジャカルタに支店をもつ。オランダ統治の長かった蘭領東インドにおける工芸品や美術品の多くは、オランダによって蒐集・保管されており、そうした歴史的背景からも、インドネシアを一つの活動拠点にするのは理解できる。

²⁶⁸ クリスティーズ(Christie's)は1766年にロンドンで創業したオークションハウス。はじめは美術品のみを扱い、書籍は扱わなかった。そのため美術品専門のオークションとしては世界で最も歴史があるといわれる。現在はロンドン、ニューヨーク、パリ、ミラノに加え、香港、シンガポール、バンコクにも支部がある[小山 2008a:71]。1993年、サザビーズより2年早くにジャカルタ支部を開いた。

美術品(骨董、工芸品、絵画作品など)オークションを開催した。サザビーズ (Sathby's)²⁶⁹も 1995 年にジャカルタ支部を開設する。インドネシア美術を早くから扱ってきたオランダのグレーラムは、1996 年にシンガポールを拠点とするオークションハウスボンハムズ (Bonhams) と提携し、1997 年からインドネシア美術のオークションをシンガポールで開始した[Dermawan2004:35-36]²⁷⁰。シンガポールがオークション会場として選ばれた理由は、周辺のアジア諸国からのアクセスが容易だからである。そしてこれは、「わざわざ海外まで行って絵画を購入している」という富裕層コレクターたちの自己顕示欲を満足させる効果もあったと思われる。

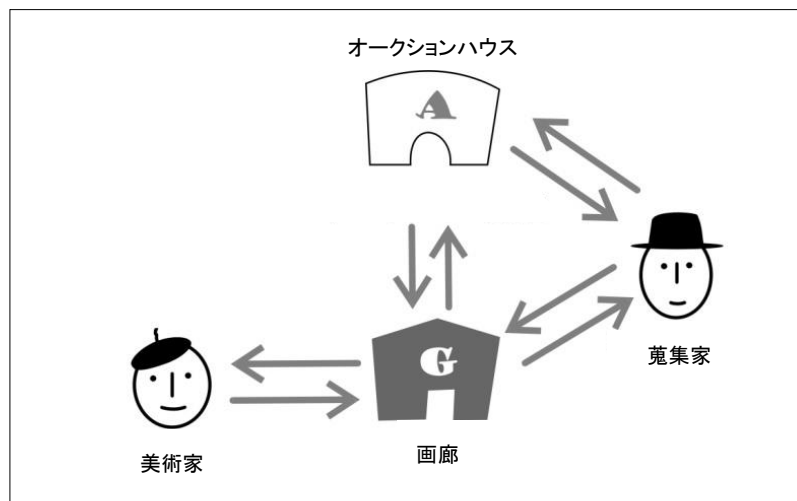


図 13 第一期絵画ブーム後の美術界[オークションハウスの参入]

1990 年代後半、インドネシアの政治経済はその様相を変える。国内ではスハルト政権に対する批判の声が高まり、1997 年のアジア経済金融危機を機に全国各地で暴動が起これ、1998 年にはスハルト大統領が辞任する。このような混沌の時期に起こったとされるのが第三期絵画ブームである²⁷¹。かつて蒐集家が蒐集したのは装飾的な風景画や、作品価格が安定した巨匠の近代絵画であったが、このブームでは現存の作家による「表現主義」²⁷²の作品に興味向けられた。蒐集家の嗜好は多様化し、エンタン・ウィハルソ(Entang Wiharso)(図版60)や、ナシルン(Nasirun)(図版61)に

²⁶⁹ サザビーズ (Sotheby's) は 1744 年に英国で創業したオークションハウス。はじめは貴族が所有する古本や初版本をオークション取引することから始まり、その後 1955 年、アメリカに拠点を構えた[石坂 2008:119-120]。アジア美術の人氣が高まってからは、1995 年ジャカルタに支部を開き、1996 年にはシンガポールでアジア初のオークションを開催した。

²⁷⁰ これら海外オークションハウスは、シンガポール、タイ、マレーシア、インドネシア、ベトナム、フィリピン、カンボジアの美術作品を総じて「アジア美術」と分類し、東南アジアでの市場を拡大していった。

²⁷¹ なぜこのような情勢の中でもマーケットのブームが起こったのかについて、ドゥルマワンの小論には理由が記されていない。詳細を追うには、当時の政治的、経済的状況や蒐集家の職業など、多方面からの考察が必要となり、今回はそれらに時間を割くことができなかった。

²⁷² 表現主義「エクスプレッショニズム(expressionism)」は、豊かな情感表現に重きをおく美術作品を指す用語。

共通する、“ホラー的”²⁷³で混沌とした、神秘的なテーマを扱った作品が人気を博した[Dermawan 2009:28]。



図版 60 Entang Wiharso, *Judging Officials*, 2000



図版 61 Nasirun, *Incense Struggle*, 1999

ここまで、第一期から第三期ブームによって美術界に参入したアクターを簡単に追ってきた。投資を動機として生まれた都市部のギャラリー、富裕層の蒐集家、そして90年代には海外のオー

²⁷³ 図版からわかるような、おどろおどろしい表現を指している。政治、経済、社会、文化的な劇的変動を題材にしたエンタン、暗い色彩の中に寓意的な人物を配置するナシルンの作品は 1990 年代後半のスハルト政権末期に人気を博していることからして、絵画の嗜好と社会情勢という興味深い関係性が見て取れる。

クションハウスも参入した。こうして 1989 年から 1997～98 年までの10年間に、インドネシアの美術市場は徐々に参入者を増やし、その活動を拡大していった。これらはすべて、経済活動と密接に関わるアートインフラだが、90年代は美術市場に関わる主体だけではなく、アカデミックな文脈から海外の文化機関がインドネシアの美術界に参入を始めた時期でもあった。以下ではその展開について見てみよう。

(3)多文化主義を掲げた参入者〈ビエンナーレ・トリエンナーレ〉

第2章第2-2節のチムティについての記述で、1990 年代初頭に第三世界の政治的・歴史的問題を包有した現代美術が国際的な美術機関から注目されたことは述べた。その少し前、1980 年代後半から 90 年代初頭にかけて、世界は大きな転換期にあったといえる。1989 年はベルリンの壁崩壊と冷戦構造が終息した年であり、中国では天安門事件が起こった。こうした世界情勢の変化は美術界にも影響を及ぼし、「多文化主義」²⁷⁴「グローバリゼーション」の概念が欧米で一般的に認められるようになった。この新たな段階は、世界が第三世界の美術に注目する契機となり、インドネシアでは、海外の文化機関を通して、スハルト政権を批判する現代美術作品が、ビエンナーレやトリエンナーレといった国際舞台で紹介されるようになっていったのである。

ビエンナーレ、トリエンナーレとは開催周期をイタリア語式に呼んだもので、2年毎に開催するビエンナーレ (*biennale*)、3年毎のトリエンナーレ (*triennale*) がある。日本ではこのように周期的に行われる国際的な現代美術展を一般的に「国際展」と呼んでいるが、明確な定義は存在しない。概要としては数年に一度の周期で国内外から多くの美術家を招待し、公園などの仮設会場や地域の美術館を舞台に開催される大規模な現代美術の展覧会と理解すればよいだろう²⁷⁵。

そもそも、国際展と呼ばれる展覧会で最古のものは、イタリアのヴェネチア・ビエンナーレだといわれる²⁷⁶。1895 年に第一回が開催されてから、戦争などを理由に中断したものの、現在まで継続されている。多くの国際展がビエンナーレ、トリエンナーレと、イタリア語式の名称を使用するのは、ここに端を発している[暮沢・難波 2008:9]。²⁷⁷

²⁷⁴ 美術界における「多文化主義」とは、ヨーロッパの文化的伝統を、アジア、アフリカ、さらに南北両アメリカ大陸の先住民および非白人居住者の文化的伝統の上位に置くことに反対する立場のことである[アトキンズ 1999:99-100]。こうした考え方は、とくにアメリカとヨーロッパで一般的に認められるようになり、キュレーター、評論家、アーティストの間でも広く受容された。この流れの中でアジア・アフリカの現代美術への関心が国際的に高まり、長らく欧米一辺倒だった日本の美術界も、アジア近隣諸国の現代美術紹介に積極的になった[暮沢 2009:106]。

²⁷⁵ 日本では 1999 年開始の福岡アジア美術トリエンナーレ、2000 年開始の越後妻有トリエンナーレ、2001 年開始の横浜トリエンナーレのほか、2010 年開始のあいちトリエンナーレなどがある。その他にも神戸、北九州、瀬戸内などでも開催されている。また 1995 年から韓国では光州ビエンナーレ、2006 年からシンガポール・ビエンナーレも始まった。

²⁷⁶ これを踏襲し、各国で開催される国際展では開催都市名を入れて催し物の名称にする場合が多い。

²⁷⁷ ヴェネチア・ビエンナーレとは異なる形態で美術界に大きな影響力をもつ国際展としては、ドイツのカッセルで開催される「ドクメンタ (*dokumenta*)」がある。1955 年に始まったドクメンタは5年ごとの開催を通じ、西洋の現代美術の先端的動向を一同に会した展覧会として知られるようになった。ヴェネチア・ビエンナーレとドクメンタには大きな

多文化主義の概念が美術界でも主流となり、アジア現代美術が海外でも紹介されるようになったこの頃、インドネシア美術界には美的価値と商品的価値という二項対立が生まれた。美術市場で渴望される作家と、ビエンナーレやトリエンナーレに類する美的価値を紹介する国際展により海外へ進出した作家の間に、境界が生まれたのである。キュレーターのアミヌディン・シレガルは「ジョグジャカルタのアート:改善されないマーケットの猛威」²⁷⁸で以下のように知るしている。

かつて「言説(ワチャナ)から生まれた」といわれた美術家たちは、すっかりその名を聞かなくなってしまった。その代わりに、美術家としての経歴を「美術市場(パサール)」のメカニズムの中からスタートさせた美術家たちが台頭してきた[Siregar 2012(2001): 546]。

シレガルは、絵画ブームによって作家が「市場嗜好に左右されない“言説(ワチャナ)”派」と、「売れ線を生産する“市場(パサール)”派」に分断されたと言い、それぞれに属する作家の名を挙げている²⁷⁹。1997～98年の第三期絵画ブームから、「市場(パサール)」寄りの作家が脚光を浴び、展覧会の成功は、作品がどのような「言説(ワチャナ)」を提示したか(問題提起をしたか)ではなく、何点の作品が売れ、どれだけ儲かったかで測られるようになった。こうした状況は第四期ブームへ向かうにつれて、より顕著になっていく。

1980年から1990年にかけてアジア全域に広がった「国際展ブーム」は、米ソ冷戦構造の崩壊とそれに伴う多文化主義の台頭の結果、第三世界の美術家が数多く頭角を現したために、従来とは異なる文脈に基づくアジア、アフリカ、南米など、これまでは現代美術で周縁化されてきた作品の受け皿の必要性が生まれたことが大きな要因だった。グローバリゼーションと多文化主義²⁸⁰のもと、美術そのものが大きく変容した時代だったともいえる[暮沢・難波 2008:11,253]。

相違がある。ヴェネチア・ビエンナーレは国別参加形式をとり、作家あるいは作品に対して授賞制度がある。そのためにオリンピックや万博博覧会にたとえられることもある。それに対してドクメンタは、国際展全体を統括する総監督を選出し、すべての権限を委ねる。参加する作家が一人の総監督によって決定されるため、国別の枠組みや授賞制度は存在しない。この形態は、展覧会のテーマ性を強く打ち出し、問題提起力や完成度を高めるものとして注目された[暮沢・難波 2008:10]。

²⁷⁸ 原題は「*Seni Rupa Yogyakarta: Gemuruh Pasar yang Tidak Mencerdaskan*」。

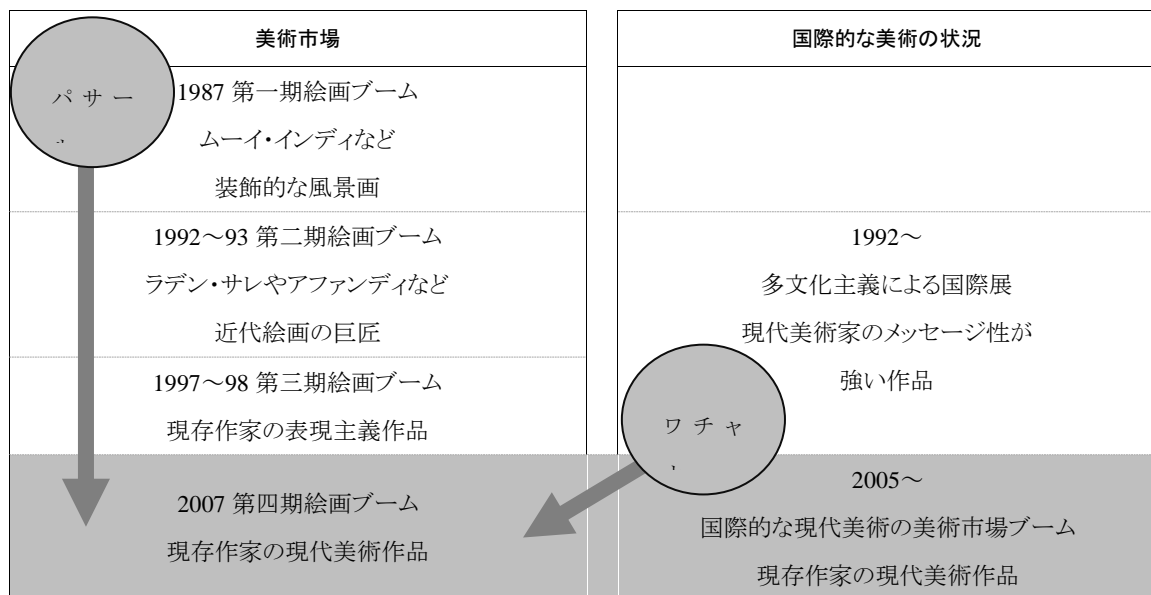
²⁷⁹ シレガルは「ワチャナ」の作家として、Heri Dono、Eddie Hara、Hanura Hosea、Mella Jaarsma、Agung Kurniawan、Nindityo Adipurnomo、Anusapati、S Teddy D、Ugo Untoro、Agus Suwageを、「パサール」の作家としてKatirin、Nurkholos、Made Palguna、Made Sukadana、Nyoman Sukari、Ericaの名を挙げている。また、当時開催されたジョグジャカルタの展覧会には見るべきものがほとんどないとしながらも、「チムティで開催されたヘリ・ドノ展、クダイ・クブンで開催された廣田緑展のように、ローカルのマーケットに目を向けない作家も若干の例外としてある。彼らの作品には、現代美術の発展に重要な意義を読み取ることができる」[Siregar 2012(2001):545]と、美術市場の猛威の中で静かに抵抗する少数の「ワチャナ」側の作家について記している。

²⁸⁰ 美術における多文化主義については、1989年フランスのボンピドゥ・センターで開催された「大地の魔術師」展が先鞭をつけている。アジアやアフリカの民俗的、宗教的な美術・造形物が、現代美術作品と同列に展示される画期的な展示は、賛否両論を巻き起こした。原始美術と近代美術を共時的に紹介したことが大きな特徴で、多文化主義を体現する展覧会の先駆的な例として知られている[暮沢・難波 2008:250, 美術手帖(60/906)2008:129]。

ここまで追ってきたインドネシアにおける絵画ブームの画期と、時代ごとのトレンド、国際的な美術の状況をまとめたのが図14である。ブームのたびに、蒐集家の嗜好は変化し、国際的な美術の動向がインドネシアに影響をおよぼしていることもわかる。インドネシア現代美術の歴史をみるときに重要な画期は、1980年から1990年にかけてアジア全域に広がった「国際展ブーム」の時期である。国際的に美的評価の対象としてインドネシアを含む第三世界の現代美術が注目され、チムティを窓口に「言説・作品のメッセージ性(ワチャナ)」を含んだ作品をつくる美術家が海外で紹介されていくようになった。いっぽう第三の絵画ブームにより、「美術市場(パサール)」で蒐集家に嗜好される表現主義作品の受容が高まった。

第三期(1997～98年)ブームから第四期(2007年頃)ブームに至るまでは、国際的にも美術市場が活発になり、筆者自身の体感では区切りは明確ではない。2000年を過ぎた頃からは、展覧会の開会式が以前よりも盛大に行われるようになり、集客数も増え、美術関係者というよりは、ビジネスマンのような風貌の華人系が多く出席している印象を受けたことは何度かあった。親しくしていた美術家仲間のスタジオに遊びに行くと、展覧会参加の招待を受けて制作中ということが多くなったのもこの頃である。そしてアートインフラでは新たに「アートフェア」が開催されるようになり、美術経済はますます勢いを増していった。

次項では、2007年頃に起こった第四期ブームに焦点を当て、現代美術の「ブーミング(*booming*)」の波がどのように押し寄せてきたのかを見ていく。



[筆者作成]

図14 美術市場(パサール)のトレンドと国際的美術の状況

(4)現代美術ブームと海外の参入者〈アートフェア〉

2007年に起こったとされる第四期のブームは、現代美術の市場ブームという形で現れた。このブームは、1989年の中国前衛美術の展覧会に端を発する、中国現代美術に対する驚きから始まっているとドゥルマワンが記している[Dermawan 2009:32]。ここでいう「中国前衛美術の展覧会」とは、北京の国立美術館で開催された「中国アヴァンギャルド(*China Avant-Garde*)」展のことである。徐冰(Xu Bing)、黄永砫(Huang Yongping)らが参加し、絵画、彫刻、写真、ビデオインスタレーションなどの作品計297点が展示された²⁸¹。この展覧会後まもなく起こる天安門事件により、改革開放政策の渦中、中国では現代美術に対する政治的・経済的関心が広がっていった[美術手帖 2008:132]。

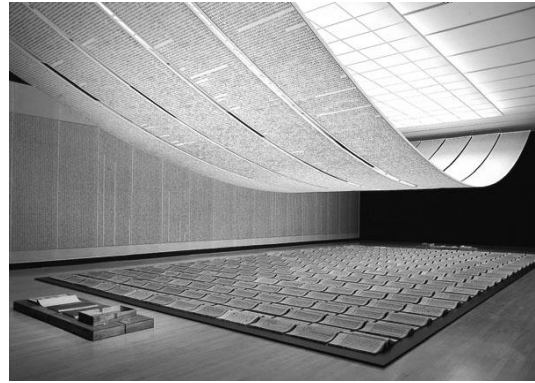
「中国アヴァンギャルド」展の翌年1999年、美術評論家の瀬木は『新美術新聞』のコラム「美術市場レーダー」で、「国際市場では”チャイニーズ・マーケット”の発展がめざましい(中略)蒐集家が多いことも事実で、欧米人に加えて中国人自身、つまり国外に住む華人の活動が、このところ活発である」と記している。また「アジア・アートのマーケットが恒常的に大きいのは東南アジアであり、中でも中国の前衛作家は熱烈な蒐集家に支えられている」と、活気ある中国美術の状況を伝えている[瀬木 2010(1999):499]。それ以降も、中国のアートバブルは右肩上がり²⁸²で、2004年には CIGE(中国国際画廊展)に国内18、日本14、韓国17、台湾10、欧米41、その他の国から3、合計80の画廊が参加し、10万人を集客した。そして翌年2005年には、ロンドンで開催された「第8回アジア美術展」において中国美術の売上が急増、またアート・バーゼル(Art Basel)²⁸³やヴェネツィア・ビエンナーレに中国が初めて公式参加するなど、中国の勢いはどんどん増していった[瀬木 2012(2005):510]²⁸⁴。

²⁸¹ この展覧会は1989年2月5～19日、北京の国立アート・ギャラリー(Natioanal Art Gallery)で開催された。中国の前衛美術は日本でも注目され、北京での展覧会とは異なる内容で「アヴァンギャルド・チャイナ〈中国当代美術〉20年」展として、2008年に国立新美術館、国立国際美術館、2009年に愛知県美術館を巡回した。中国の現代美術が独自の形で形成されたのは、天安門事件以降であるといわれており[ラワンチャイクン 1999:10]この時期の中国の情勢が、国際的美術界の「多文化主義」「グローバリゼーション」の波とタイミング良く重なった。

²⁸² 1995年には北京に中国最大規模の国営オークションハウス「北京翰海オークション(Beijing Hanhai Auction)」が創立され、1997年には上海で「上海アートフェア」が始まった。

²⁸³ 1970年に始まったスイス西部のバーゼルで毎年開催されるアートフェア。メイン会場には毎年300以上の画廊が出店し、出品作家数は4千人にも上る。例年6月に4日間開催される。現在ではバーゼルの他、アメリカのマイアミ・ビーチと香港でも「アート・バーゼル」の名称で開催され、アジアを含めた世界規模のアートフェアになった。

²⁸⁴ この頃になると、『ニューズウィーク』や『AERA』などでも、中国の美術市場に注目した記事が目立ち始める。たとえば「欧米を中心とした海外の蒐集家らがこぞって中国の現代美術作品を蒐集し、中国国内の資産家も中国の同時代作家の作品に巨額の投資を始めている」[多田 2006:164-165]、「ここ数年で、裕福な中国人やインドネシア人などのアジア人が市場に参入するようになり、中国美術を空前の値段につり上げている」[コレスニコフジェソップ 2008a:63]といった記事が、「投資」に関するコラムに掲載された。

図版 62 岳敏君, *Sky*, 1997図版 63 徐冰, *Book From The Sky*, 1987-1991

中国前衛美術のブームの起因としては、この時期に経済成長が目立った BRICs の国々²⁸⁵が、投資として現代美術に興味を示し始めたこと、またアート・インフラが透明性をもち始めたことも指摘できよう。以前の美術界は、作品の価格形成過程が不透明で、蒐集家は画廊に対して不信感をもっていた。しかし、西欧の有名オークションハウスが参入し、美術作品が資産として評価され、安心して購入できる環境が整ってきたことが、国際的な美術市場拡大の大きな要因となったと考えられる。アジア美術の市場がまず中国で沸騰し、その後インドネシアへ拡大した過程には、民族大国インドネシアの性格が大きく関わっている。中国人は東南アジア一帯に多数住みついて広範な経済活動をしており、台湾を別格として、とりわけシンガポール、マレーシア、インドネシアにわたって、強大な華僑経済圏を形成しており[瀬木 2012(1997):487]、インドネシアには多くの華人富裕層がいる。バンドン工科大学教授でキュレーターのアスムジョ・J・イリアントも、「現代美術を選んで購入する趣味をもっているのは、”ノン・プリブミ”²⁸⁶だけだろう。蒐集家に多いのは“ティオンホア (Tionghoa)”だ」と語っており、インドネシア美術界における華人の存在の大きさを指摘している²⁸⁷。つまりインドネシアで大きな中国前衛美術のブームが起こった理由には、それらの作品に共感できる華人系インドネシア人が多かったことも挙げられる²⁸⁸。

2000 年以降の国際的美術界を総観したとき、最大の特徴といえるのが美術市場拡大である。その原動力は世界経済の成長であり、第三世界においても、とくに中東・ロシア・中

²⁸⁵ 2000 年以降に目立った経済発展をとげているブラジル、ロシア、インド、中国の総称。

²⁸⁶ 「プリブミ (pribumi)」はインドネシアの土着民族を意味する。直訳すれば「土地の人」となるが、外来のインドネシア人である華人と区別にするときにも用いられる。「ノン・プリブミ」と言った場合にはアラブ系、華人系を指す。

²⁸⁷ 2012 年 7 月 7 日、バンドンのアスムジョ宅にて行った聞き取りによる。

²⁸⁸ 2000 年のコンセンサスにおいて、独立後初めてとなる民族別人口の集計が行われた。華人は、インドネシア国籍を持つ華人、中華人民共和国籍の華人、台湾国籍を持つ華人に三分類された。それぞれの人口は 229 万 1,708 人 (92%)、18 万 3,109 人 (7%)、2 万 2,785 人 (1%) で、合計は 249 万 7,602 人になる。国籍を持つ華人についてみると、全体の 47% はジャワ地域に、32% はスマトラ地域に、17% はカリマンタン地域に、3% はその他の地域に居住しており、人口は広い範囲に拡散している。いずれの地域においても、華人の人口は都市部に集中している[長津 2012:46]。

国・インドの新興富裕層が増加し、購買欲や投資欲につながった。こうした状況を背景にして、国際的マーケットでは二つの画期が起こる。ひとつはアートインフラの拡充と現代美術の大衆化であり、もうひとつが美術市場のグローバリゼーションである[パターソン 2012:42]。

「アートインフラの拡充」とは、2000年に開館したテート・モダン(Tate Modern)²⁸⁹、2002年から始まるアート・バーゼル・マイアミ(Art Basel Miami)、2003年に設立されるフリーズ・アートフェア(Frieze Artfair)、またロンドンやニューヨークで増加した画廊などを指している²⁹⁰。こうした変化の中で、現代美術に関する報道が増し、大衆の現代美術への関心に繋がったとパターソンは分析している。また「美術市場のグローバリゼーション」を進行させた大きな要因としては、オークションハウスのクリスティーズとサザビーズがアジア進出したことが挙げられる。老舗オークションハウスは、ブランド力とグローバルな展開を武器に、従来美術市場とは無縁だったアジアの客層を引き込み、市場は急速に加速した。インドネシアも例外ではなく、ジャカルタに支店を設立したクリスティーズ(1993年)、サザビーズ(1995年)に続き、2000年には5つの国内オークションハウスが設立され、美術市場のインフラが急増した²⁹¹。

従来、美術作品は画廊に展示され、美術愛好家あるいは蒐集家がそこで作品を鑑賞し、画廊主との商談により価格が決定されるのが一般的な流れだった。しかしインドネシアでは、画廊の価格設定は不透明だった。また真作を証明する機関がないため、高価な美術品を購入する主体にとっては不安材料が多い。インドネシアでは美術品に限らず、商品的価値のある創作物に対する著作権の意識が薄いため、贋作のリスクも多かったと想像できる。そこで、真作が保証された透明なシステムによる海外オークションハウスが信頼されて躍進し、それが美術市場全体の活気へと繋がったのである。

中国アヴァンギャルド展の成功から4年後の2003年、エドウィン画廊がインドネシア国立ギャラリー(Galeri Nasional Indonesia)を会場に、16名の中国人美術家を紹介するインドネシア初となる「中国からの美術(From China With Art)」展を開催した。展覧会には、すでに国際舞台に進出していた美術家の作品が並び、中国前衛美術に興味をもつインドネシアの蒐集家や美術記者で会場

²⁸⁹ ロンドンの国立近現代美術館。アンダース・パターソンがロンドンを拠点にアートマーケット分析をするマネジメント・ディレクターなので、インフラについてはイギリス中心の記述となっているが、国際的美術界の動向とくにマーケットの状況を知るには、二大老舗オークションハウスのあるロンドンからの視点は非常に重要である。

²⁹⁰ 「アート・バーゼル・マイアミ」は現在国際的アートフェアの中核を担っている4つのアートフェアのひとつ。その他はスイスの「アート・バーゼル」、ロンドンの「フリーズ・アートフェア」、ニューヨークの「アモリーショー(The Armory Show)」とくに「アート・バーゼル」のアメリカ版として2002年に始まった「アート・バーゼル・マイアミ」は注目度が高く、セレブな蒐集家たちの社交ツールとなっている[小山 2008b:164-170]。

²⁹¹ オランダのオークションハウスグレルムと共同で設立された「ラサスティ(Larasasti)」の他、「ボロブドゥール(Borobudur)」「マスターピース(Masterpiece)」「チュンパカ(Cempaka)」「シダルタズ(Sidharta's)」が同年にジャカルタで設立された。

は賑わった。この展覧会により、噂で聞いていた中国前衛美術の作品を直接鑑賞した蒐集家たちは、これらの作品を購入し、ここから一気にインドネシア現代美術のブームが過熱していったのである。展覧会を主催したエドウィン・ラハルジョ (Edwin Raharjo) は当時の様子を以下のように語っている。

私が企画した「中国からの美術 (From China With Art)」展では、エドウィン画廊の顧客が大半の作品を購入しましたが、シンガポールの蒐集家1〜2名も購入していきました。その後 2005〜2006 年をピークに、中国前衛美術はインドネシアでもてはやされました²⁹²。

この頃から、国内蒐集家の興味が中国前衛美術と、この潮流の中で国内の現代美術に、興味に向いていったのは確かである。インドネシアにおける現代美術ブームの要因は、国内情勢から指摘することができるだろう。2004 年は、インドネシアが建国史上初めての直接大統領選挙を成功させ、民主主義体制を確立した年である。ユドヨノ政権で民主主義が安定した政情は、欧米諸国からインドネシアの重要性を注目されるに至った[佐藤 2011:ii]。また、こうした流れの中で、スハルト政権時代には裏舞台の存在だった華人系企業家が、新たな政治体制のもとで存在感を示せるようになった状況にも注目すべきであろう。佐藤は、2000 年以降に「表舞台に出てきたブルジョアジー」として華人企業家を挙げ、彼らの中から「積極的に財界活動にかかわる者が出来てきたのは、創業者世代が引退し、外国で教育を受けた第二世代に代替わりしつつあることも一つの要因であろう」と記している[佐藤 2011:194]。この第二世代こそが、現代美術のブームで美術界に参入してきた蒐集家たちなのである。

中国前衛美術のブームによって拡大した美術市場は、その後若干の移行期を経て、インドネシアの美術界で極めて大きなブームを誘発する。これ以前にもドゥルマワンが記したように、第一期から第三期までのブームはあった。しかし中国前衛美術のブームに誘発されて始まったインドネシア現代美術のブームは特に「ブーミング (booming)」と呼ばれた。そしてここからインドネシア美術界に新たな主体、進化した役割を担う従来の主体など多様な参加者が生まれていったのである²⁹³。

インドネシアでの現代美術ブームは、「中国からの美術」展の成功、都市部における現代美術専門の画廊増加、華人系の新たな蒐集家の誕生を誘い、大きな波となり、「ブーミング」へと繋がっていった。後にニューヨークの画商、マイケル・フィンドレーが「1995 年から 2005 年までの10年間、美術市場は伸び続けてスローダウンする兆しが見られなかった。まったく新たな世代の現代美術家たちと、まだできてもない作品に 100 万ドルを前払いできるような、新世代の蒐集家たちが出てきた」と記している。それまではおよそ7〜9年サイクルで急成長と急落を繰り返すという循環型の市場は

²⁹² 2013 年 1 月 13 日に行ったエドウィン・ラハルジョ (Edwin Rahaarjo) 氏へのメール・インタビューによる。

²⁹³ 「ブーミング」の影響は、現在 2016 年の時点ではすでに波も静まり、様々な主体の淘汰が見られる。

古くなり、アートやエンターテインメント、ファッション、ライフスタイル混同の新たな体制が生まれた[フインドレー2012:206]のは、欧米だけではなく、インドネシア美術界でも同様のことだったのである。

2. 美術を蒐集する人々

(1) 歴代のコレクター

第1節では、美術を消費する場として、インドネシアにおける美術市場の形成と発展について概観した。画商・画廊が生まれ、美術家と蒐集家の仲介をすることによって美術作品は流通したが、その後、二次市場としてオークションハウスが生まれ、より規模を大きくしていくつかの画廊が集った見本市、アートフェアという形態も生まれたことを示した。こうした美術の消費を支える経済的なアートインフラの成長の一方で、純粋に美術を鑑賞する場である国際展(ビエンナーレ、トリエンナーレ)といったインフラも登場したことを見た。

絵画ブームによって形成された美術市場には、投資目的で新たな主体が参入し、美術作品を買い求める主体の性格や動機によって、様々な名称が生まれた。従来の蒐集家は「蒐集家(*kolektor*)」あるいは「美術愛好家(ブンチンタ・スニ:*pecinta seni*)」と呼ばれてきたが、1980年代、第一期絵画ブームによって新たに参入した主体には、一種の軽蔑を込めて「絵画ハンター(プンブル・ルキサン:*pemburu lukisan*)」という名もつけられた。また、「投資」を動機とする文字通りの「投資家(*investor*)」も登場した。

単語と単語を組み合わせて造語を作るのが得意なインドネシア人は、これらの他に「コレクトドル(*kolekdol*)」という語も生み出した。「コレクトドル」とは「蒐集家(コレクトル *kolektor*)」にジャワ語で「商売」を意味する「ドドラン(*dodolan*)」を合成した造語である。「商売目的の蒐集家」といった意味になる。また「コレクトドル」と「ドル」は、「ドルに換える」を意味する動詞「ムンドラールカン(*mendolarkan*)」の「ドル」とも同じ音であり、「多額の利益(ドルでの儲け)を得るために美術作品を売りさばく蒐集家」という意味もあわせもつ。どちらにしてもネガティブな意味を含んだ蒐集家の名称である。「コレクトドル」は、自分のお気に入りの作家を訪ね、作品が他の「コレクトドル」に渡らないようにするため手付け金を払った [Dermawan 2003:64]。

これらの名称は、投資的な意味も多く含んではいるが、基本的にはいったん美術作品を自身のでもとにおき、ある程度は自身でその美術作品を鑑賞することも目的の一つとした、大きい分類では「蒐集家」に含まれる主体である。しかし、「ブーミング」はこれ以外にも異なる性格をもつ主体を生み出した。蒐集家の好みを聞き、それに合わせて美術作品を仕入れる「画商・アート・ディーラー(*art dealer*)」あるいは「*makelar*(マクラール)」と呼ばれる主体も美術市場の拡大とともに増えていったのである²⁹⁴。「マクラール」はインドネシア語で「ブローカー」「仲買人」を意味する。ジョグジャカ

²⁹⁴ 最近日本では画廊主を「ギャラリスト」と称するが、元来、ギャラリストというのは英語の辞書にはない言葉である。以前は美術作品を売買して利益をあげる者をアート・ディーラーと呼んでいたが、単に作品の売買ではなく、アーテ

ルタ在住のバリ人画家、イ・ニョマン・マスリアディ(I Nyoman Masriadi)²⁹⁵は、美術市場ブームで注目された作家の一人である。当時、筆者が彼のスタジオを訪ねると、華人系の中年男性が応接間で無言で座っているのを何度も見た。彼はいわゆる「マクラール」であり、キャンバスを画家宅へ持ち込み、絵を描いてもらうまで、その場で画家を監視していたのである。マスリアディの作品が美術市場で評価されるに従って、手付け金は新車の高級外車や、広い家屋の提供といったモノに代わっていった。ここまで記してきたように、美を消費する主体、享受する主体は様々だが、本節では「蒐集家」と呼ばれる主体に焦点をあて、彼らの感性、美術界での役割について考察する。

インドネシア美術界で影響力をもった美術誌『ヴィジュアル・アーツ』は、2007 年の第22号²⁹⁶で「インドネシアの主要蒐集家188人」という特集を組んだ。その中で「1957～2007 年もっとも影響を与えた蒐集家10人」と、「2007 年インドネシアの10大蒐集家」という区分で蒐集家を紹介している(第20表)。「もっとも影響を与えた蒐集家」の中で特記しておきたいのは初代スカルノ大統領によるコレクションである。スカルノは建国当時、ナショナリズムの高揚のためにインドネシア国内の様々な美術品を買い上げ、イスタナ(大統領宮殿)に収蔵した。スカルノは 1943 年に日本軍政期に開設された啓民文化指導所で指導を受けたインドネシア人画家の作品を見て感銘したのを機に、美術品蒐集に興味をもったといわれる。そして 1959 年には自身のコレクションを集めた画集を出版した。当時、それらはスカルノの個人的な蒐集品だったが、大統領の座を退いた時に国の所有となってイスタナに収められた。当時でも、スカルノが蒐集した絵画は 2,000 点を越しており、世界中でもっともたくさんの美術品を蒐集した蒐集家だと言われた[Visual Arts(24) 2007:89]。

その後イスタナでの美術品蒐集はスハルト、ハビビ、ワヒド、メガワティ、そしてユドヨノへの引き継がれ、現在ではジャカルタのイスタナだけでも絵画 582 点、彫刻 303 点、工芸品 3,003 点を収蔵しているが、これらは一般に公開はされていない。国内最大級ともいえる美術作品の収蔵を国民が鑑賞できないのは残念なことである。スカルノに始まる大統領の美術品蒐集は、その経済力も蒐集理由も一般的な蒐集家と同じではないため、ここではその規模を概観するに留めるが、これらの収蔵品については今度一般公開するなど、なんからの方法で国民に鑑賞の機会を提供するなどの対応が望まれる。

イストの才能を発掘し、作家の価値を示す役割にプライドを持った自前スペースをもつギャラリー運営者が、自分たちを「ギャラリスト」と呼ぶようになったと言われている[榎木 2010:156]。本論では「アート・ディーラー」に匹敵するものを「画商」と記している。

²⁹⁵ 第2章第2-3節参照。

²⁹⁶ 2004 年 6 月にインドネシア初の全国版美術専門誌『Visual Arts』(以下ヴィジュアル・アーツ)がジャカルタで創刊した。それ以来『ヴィジュアル・アーツ』は、インドネシア美術界の現象をリアルタイムに反映してきた。2012 年 9/10 月号をもって廃刊。

第20表 二つのカテゴリーで選出された蒐集家一覧

カテゴリー	蒐集家名	職業
1957～2007年 もともと影響を与えた 10人の蒐集家	Ir.Soekarno [1901-1970]	インドネシア初代大統領
	Adam Malik [1917-1984]	インドネシア副大統領
	Suteja Neka / G.Made Srimin [1939-]	ネカ美術館館長
	Agung Rai [1955-]	アグン・ライ美術館館長
	Dr.Oei Hong Djien [1939-]	医師・茶葉鑑定師
	Ir. Ciputra [1931-]	不動産業・アパートメント経営・大学経営・アミューズメント施設経営など
	Jusuf Wanandi SH [1937-]	国際戦略センター代表
	Cahyadi Kumala [1952-]	不動産業社ブキット・スントウル代表
	Budi Setiadharma, SH. [1944-]	アストラ・インターナショナル社長
	James T. Riady [1957-]	リボ・グループ代表
2007年 インドネシアの 10大蒐集家	Saiman Ernawan [1947-]	不動産業社長
	Deddy Kusuma / Sulaiman	化粧品会社社長
	Tossin Himawan / Lena Maria Susanti [1947-]	ASTRA HONDA 社長
	Putra Masagung [1952-]	Toko Gunung Agung 代表
	Husain Djojonegoro [1949-]	ABC グループ社長
	Wiyono Tanako / Lim Lie Tjien	塗料会社社長
	Alexander Tedja [1944-]	Pakuwon Jati 社長
	Harijanto Adhikarnadioemo	詳細なデータ未入手
	Pudjiono Djojonegoro	ABC グループ社長の弟
	Rudy Akili	Akili Museum オーナー

注) 1957年を始まりとした理由については記述がないが、1957年は独立宣言後のまだ中央政府機関と地方政府が明確な力関係がない中、戒厳令が発布された時期である[新谷 2001:9]。また 1956年にハーグ協定を正式破棄し、非同盟中立国家として歩むことを目指したインドネシアが 1957年にインドネシア残留のオランダ人を追放した。これらの出来事から、1957年を区切りとしたのであろうか。

資料)『Visual Arts』(22)より筆者作成。



写真 44 ジャカルタのイスタナ(大統領宮殿)

第 21 表 イスタナ(大統領宮殿)の蒐集品

イスタナ所在地	絵画作品数	彫刻作品数	工芸品数
ジャカルタ (Istana Merdeka/Istana Negara)	582	303	3,003
ボゴール	694	366	2,282
チパナス	335	264	423
ジョグジャカルタ (Gedung Agung)	740	354	5,850
タンパクスリン	291	278	210
ラトゥ港公民宿舎(Pesanggrahan Tenjoresmi)	12	2	2

[Visual Arts(51)のデータをもとに筆者作成]

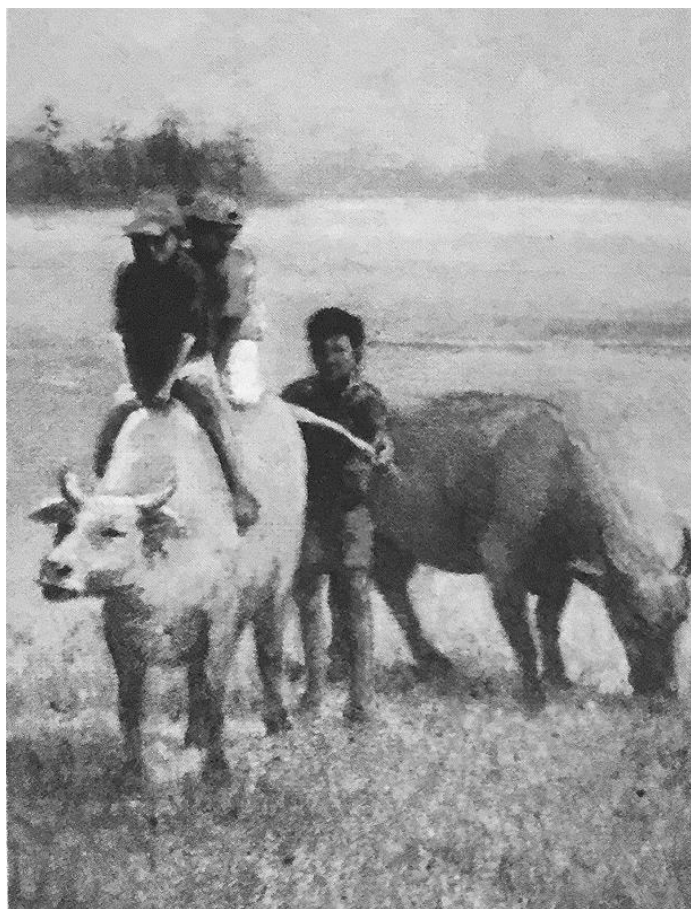
イスタナ(大統領宮殿)に収蔵されている絵画作品をみてみよう。以下の図版は、『ヴィジュアルアーツ』第24号で掲載された第6代大統領スシロ・バンバン・ユドヨノ(Susilo Bambang Yudoyono: 以降 **SBY** と記す)が選抜したコレクションの一部である。第21表でわかるように、歴代大統領のコレクションは、絵画作品だけではなく、彫刻作品や工芸品まで幅広い。またここで紹介したものは、数ある収蔵品の中から、第6代大統領 **SBY** の感性で選ばれた11作品の中の4点である。これだけからイスタナにある美術作品の全体を掴むことは難しい。とはいえ、**SBY** が選出したこれら作品には共通点がある。それは「インドネシアらしさ」が表現されているということだ。実り多き豊穡な土地、勤勉な国民、広大な自然。図版66に描かれているのは東ジャワ地域で現在も行われる慣習「闘牛(グンバラ・サピ)」の水牛と戯れる子供達の平和な姿である。また図版67はバリ・ヒンドゥー教を信仰するバリ人女性が「浄化儀礼(ウパチャラ・ムラスティ)」に参加している風景を描いたものだ。これらはみな写実的で情緒があり、インドネシアの文化や自然の豊かさを明確に表現している。歴代の大統領は同じ目的、同じ感性によって、こうしたイメージの作品を蒐集したのであろう。



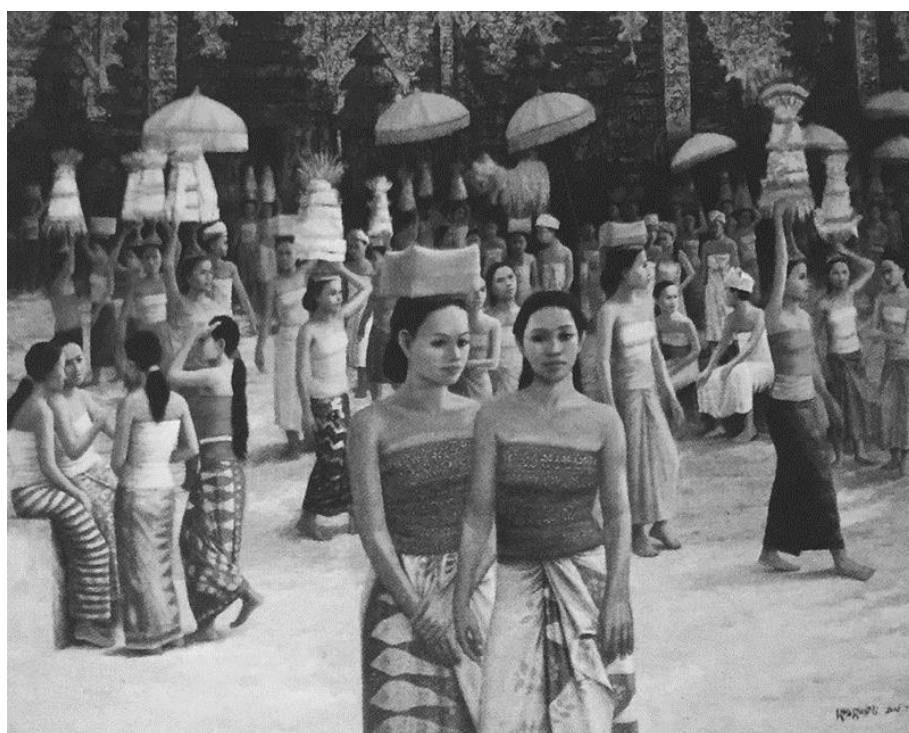
図版 64 Baharizki, *Pemandangan Gunung Sumbing* [制作年不明]



図版 65 Udin, *Panen* [制作年不明]



図版 66 Marsani, *Gembala Sapi* [制作年不明]



図版 67 Hatta Hambal, *Upacara Melasti* [制作年不明]

ではふたたび第20表に戻ろう。大統領・副大統領に続く二名の蒐集家は観光客に絵画を売って成功したバリ人画商、ネカとアグン・ライである。本章第1節で詳述した第三期絵画ブームで商売に成功し、両者とも私設美術館を建てている。蒐集されているのはバリと縁のあった外国人作家の絵画と、ピタマハに属していた画家の作品、そしてバリ伝統絵画様式を継承する作品である。たとえば1939年生まれのスセジャ・ネカ(Seteja Neka)は、高校の英語教師から画商へ転職し、1966年にネカ画廊をした。第1章で詳述した「ピタマハ」を主導したオランダ人画家ルドルフ・ボネと親交があり、ボネから質の高いバリ絵画と、バリを題材にした作品を収集して展示することを助言された。そして1982年にネカ美術館を創立、美術館には300点以上の絵画が収蔵展示されており、2007年からはネカの趣味である蒐集品クリス(Keris)²⁹⁷を100点あまり展示する展示室も併設した。

バリにはネカ美術館の他にも、ほぼ同時期にアグン・ライ美術館、ルダナ美術館が設立されたが、どれも設立者は画商である。美術館にはコレクションの他に、画廊的機能をもった販売のための展示室や、有名なバリ絵画を題材にしたグリーティングカードやその他のバリの工芸品を販売するミュージアム・ショップが併設されている。また観光地バリという地の利を生かて宿泊施設も経営している。『ヴィジュアルアーツ』では蒐集家として分類されるネカ、アグン・ライだが、その背景と現在の活動から見ると、他の蒐集家とは性質を異にしている。

バリ人画商二人の次に挙げられているのはイル・チプトラ(Ir.Ciputra)である。1931年、南スラウェシに生まれたチプトラは、建築を学んだ後に不動産業で大成功をおさめ、現在では高級アパートメントや娯楽施設経営、チプトラ大学運営など、幅広い経営に携わる実業家である。1975年、ジャカルタのアンチョール公園内に「パサール・スニ(Pasar Seni)」を建設し、当時の困窮した画家たちに作品を展示販売する場を提供した時から美術と関わり始めた²⁹⁸。

現代美術ブームが起こった頃、チプトラは起業家を意味する「アントレプレナー(entrepreneur)」に「アート(art)」を足して「アートプレナー(artpreneur)」という造語を作り、自らを「アートプレナー」と名乗った。つまりアートを専門化して商業化するのが自身の仕事だと説明した。自身の立ち位置を「商業」と「美術」を繋げるものだとするチプトラは、それまで美術市場の対立軸として語られてきた「メッセージ性のある言説(ワチャナ)」を表現するインドネシアの現代美術というものが、経済活動である「市場(パサール)」と共存するもだと捉えていたのである。チプトラは2010年に、ジャカルタの一等地に建つ不動産売買のためのマーケティング・センターをチプトラ・ワールド・マーケティング・ギャラリー(Ciputra World Marketing Gallery)とし、相談スペースに現代美術作品を展示する

²⁹⁷ 短剣。「クリス」と呼ばれるものはインドネシア、マレーシア、ブルネイ、タイ南部、フィリピン南部でみられる。インドネシアのクリスは持ち手の細工が精巧で、美術品としても人気がある。2005年にユネスコの無形文化遺産(工芸部門)に登録されている。

²⁹⁸ 「パサール・スニ」は「美術の市場^{いちば}」という意味だが、本稿で論じているオークションハウスや画廊が行う美術の経済活動としての「美術市場(パサール)」ではなく、画家がブースを借りて出店し、絵や工芸品を展示即売する形態の、屋台に近いものを指す。現在では日本でも「アートマーケット」という名称で工芸品やキャラクター商品などの販売が行われるが、そのようなものをイメージすれば近いだろう。

という展覧会を開催した²⁹⁹。



写真 45 Ciputra Artpreneur Center [筆者撮影]

その後 2013 年に新たな商業・娯楽集合施設「チプトラ・ワールド・ジャカルタ (Ciputra World Jakarta)」を開館させ、前述のショールーム的な展示空間とは異なる、本格的な美術館と画廊を開設した。大都市にある大規模な商業・娯楽集合施設そのものがチプトラの所有であり、その最上階には、あわせて 1,500 平方メートルの広さをもつ3つの画廊と、近代絵画の代表的な作家ヘンドラ・グナワン作品³⁰⁰を中心に蒐集したインドネシア近代絵画の美術館³⁰¹、劇場、映画館、多目的会場が併設されている。

近代絵画の巨匠として国民的画家ともいえるヘンドラ・グナワンの作品にこだわって蒐集している理由をチプトラは「わたしは12歳で孤児になりました。父は日本軍に捕らえられて収容所で他界しました。連行される父がわたしに手を振った姿と、母が泣き叫んでいたその声を、わたしは今もはっきりと覚えています。ヘンドラ・グナワンの作品を見ていると、あのときのわたしの感情が重なるのです」[Visual Arts(22)2007:91]と説明している。

チプトラのような富豪といってもいい主体が蒐集する美術品は投資や資産としての動機も多いが、彼はヘンドラ・グナワンの作品に焦点をあててコレクションしており、ここには蒐集家としての「感性」をみることもできる。

²⁹⁹ この展示場はガラス張りの壁掛けがほとんどできない空間で、展示できるのは基本的に立体のみである。美術作品を鑑賞することに特化した場ではなく、いわゆるショールームのような場で美術作品も展示できるといった類いの空間である。

³⁰⁰ チプトラが蒐集したヘンドラ・グナワンの作品はインドネシア美術史から見ても貴重な時代のものが多い。これらは『ヘンドラ・グナワン：偉大なるインドネシアの近代画家 (Hendra Gunawan, A Great Modern Indonesian Painter)』(2001:Ir.Ciputra Foundation)として画集が出版されている。

³⁰¹ 美術館の入場料は一般 30,000 ルピア(約300円)、学生・子供 15,000 ルピア(約150円)、外国人 50,000 ルピア(約500円)。毎週水曜には二度の美術館ツアーがあり、学芸員の解説を聞きながら作品鑑賞ができる。

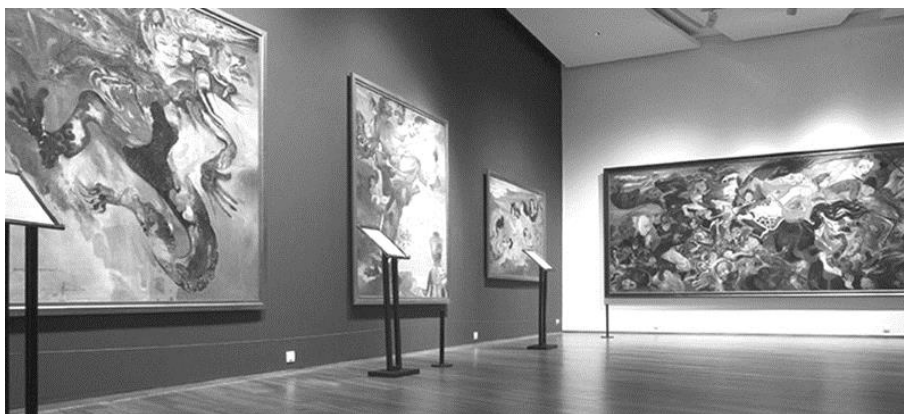


写真 46 Ciputra World Jakarta 美術館 [www.ciputraartpreneur.com]



写真 47 Ciputra World Jakarta 画廊 [www.ciputraartpreneur.com]

(2) 近代美術を支えたシニア・コレクター 〈オイ・ホン・ジン〉

第20表に掲載された「1957～2007 年もっとも影響を与えた蒐集家10人」には、ここまで記してきた大統領・副大統領、バリで成功した画商、そしてジャカルタの不動産王らがいた。その他の蒐集家は、インドネシアの有名企業役員や政府機関のディレクターといった地位にある人物である。時代的背景もあるが、彼らが蒐集したのは主にスジョヨノ、アフアンディに代表されるインドネシア近代絵画の巨匠、あるいは東インド時代のオランダ人画家による作品などが多い。しかし、その中でも、近代から現代美術までを、自身の感性で選び、蒐集する主体がいる。それが Oei Hong Dien (オイ・ホン・ジン:以降ホン・ジンと記す)である。以下では「シニア・コレクター」の代表ホン・ジンと、2007 年以降に美術界に参入する新たな蒐集家「アート・ラバーズ」を事例とし、美術を消費する主体の感性と、嗜好、美に対する思想、美術界での役割について考察する。

インドネシアを代表する蒐集家の一人ホン・ジンは 1939 年中部ジャワのマグラランに生まれた。1964 年にインドネシア大学医学部を卒業後、1966～68 年オランダのニジムガン・カトリック大学へ留学し解剖病理学を専攻した。インドネシア美術界の人々から、親しみをこめて「ババ・オーハーデー(男性の敬称であるババに Oei Hong Djien の頭文字 OHD をインドネシア語読みしてオー・ハー・

デーをつけたもの)」と呼ばれる彼は、両親から受け継いだタバコ(*tembakau*)工場で煙草葉鑑定師となり、インドネシア最大のタバコ会社ジャルムのビジネスパートナーになっている。彼はオランダ留学時代からピカソ、ゴッホ、モネのレプリカ蒐集を始め、帰国後はインドネシアの近代絵画の巨匠から現代美術まで幅広く、その形態も彫刻、インスタレーション作品、紙の作品などを含め蒐集総数は2,000点を超える。彼のコレクションは2004年、ヘレナ・スパンジャアド(Dr.Helena Spanjaad)の編集で『インドネシア近代美術探検: オイ・ホン・ジンのコレクション (*Exploring Modern Indonesian Art: The Collection of Dr.Oei Hong Djien*)』として出版されたのを機に、現在まで数冊の出版物が刊行されている。蒐集を始めたきっかけについて、彼は自身のエッセイ集で次のように記している。

幼い頃からわたしの家には絵がかけられていました。そうした家庭環境からも影響はあったでしょうし、マグランは文化の中心地ジョグジャカルタからも近かった。それに近代絵画の巨匠ウィダヤットの家にも近かった。知らないうちに、わたしはうちに来る人々に絵を見せたくて、絵画作品を買い求めるようになりました。作品蒐集はわたしの毎日の活動となり、展覧会の開会式にいくことはルーティンになりました[OHD 2012(2011):334]。

ホン・ジンが最初に絵画を購入したのは1965年だが、真剣に蒐集を始めたのは30年前ほど前からだという。自らの蒐集作品を公開するため、彼は1997年に自宅のあるマグランに個人美術館を開館させた。その後、2号館が2006年に、3号館が2012年に開館した。彼は今までに多くのエッセイを執筆し、海外での講演も積極的に行っている。他の蒐集家、作家、オークションハウスなどから意見を求められることも多い。現在はシンガポールの国立アートギャラリーのインドネシア美術部門のアドバイザーやウィダヤット美術館のアドバイザーをしている³⁰²。

1990年以降どんどん拡大したインドネシアの美術市場には、新米蒐集家が多く参入した。彼らはホン・ジンの審美眼に絶対的信頼を寄せており、ホン・ジンがAの作品を買ったと聞けば、皆がAの作品に飛びついた。つまり、彼は美術相場を左右するほどの目利きであり、購入した作品はそのまま美術界で注目されるという「リーディング・コレクター」だったのである³⁰³。

ホン・ジンの名を展覧会の開会式があるたびに耳にするようになった2000年代前半は、筆者がジョグジャカルタで暮らし始めた時期と重なる。そのため、彼の美術界での影響力は、様々な展覧会場で目撃した。日本でも大きな展覧会では盛大な開会式が行われるが、インドネシアも同様だ。美術展開催で主催者が悩むのは、誰が開会するか、つまり主賓である。ジョグジャカルタで開催される展覧会では、毎回のようホン・ジンが主賓となり、開会の挨拶をした。彼はジョグジャカルタから車で1時間半ほど北へ向かったマグラン在住だが、ジャカルタ、バンドン、バリ、ジョグカルタと、

³⁰² 2014年7月14日に行った聞き取りによる。

³⁰³ 他の蒐集家の作品選びなどに影響を与えるほどの審美眼をもつ蒐集家は「リーディング・コレクター」と呼ばれる。しかしインドネシアではこの語は浸透していない。

都市の画廊からは引っ張り尻だった。主催側の思惑は、ホン・ジンが見に来るほどの展覧会だという「格」をつけることにあった。そして審美眼をもたない新米蒐集家からすれば、ホン・ジンがどの作品に興味をもつかを展覧会場で確認することができるという利点があった。



写真 48 OHD 美術館1号館外部

本人のトレードマークである眼鏡のオブジェが設置されている [2012 年 7 月 14 日筆者撮影]



写真 49 OHD 美術館1号館内部 [2012 年 7 月 14 日筆者撮影]

長期にわたって近代美術の巨匠たちの作品に触れ、ルーティンとして美術作品を購入し、鑑賞するうちに、誰もが信頼する審美眼を身につけていったホン・ジンは、美術作品の選び方について興味深い記述をしている。

どうしたら最適なタイミングで本当にいい美術品を手に入れることができるか？簡単です、あたなの好きなものを買えばいいのです。もしも投資に失敗したら？問題ありません。少なくともその間、あたなはその作品を楽しむことができたのです。その満足感に対して、わたしたちが出費することも必要なのです。間違った買い物をしないためには、美術作品の質について学ばなければなりません。質とは何か？それを言葉にするのは難しいことです。けれども、経験があれば感じることはできるようになります。そして、その感性を得るには時間が必要です。

巨匠ウィダヤットが、かつてわたしに教えてくれました。よい美術作品は「グレン(greng)」で「グレニウム(ngrenyem)」でなければならないと³⁰⁴。「グレン」というのは、感電したような状態を指します。優れた美術作品は鑑賞者の目と心感電させる力をもっているからこそ、見たときにどきどきするのです。「グレニウム」は説明がもっと難しいです。はっきり言えることは、良い絵画というのはマルボロのように甘くて軽くはなく、ハバナの葉巻のように、しっかりと味を感じるということです[OHD 2012(2011):335-336]。

巨匠ウィダヤットはホン・ジンの自宅から近いマグランで私設美術館を設立した近代画家で、彼らには長く親交があった。もちろんホン・ジンは多くのウィダヤット作品をコレクションしている。優れた美術作品の説明に、ホン・ジンの職業である煙草で喩えているところにはウィダヤットの「感性」を感じる。こうした記述をみると、ホン・ジンは作品購入という経済活動をしながらも、自身の感性を信じて美術作品と向き合うという、かつての”神聖”で”上品”な蒐集家の立ち位置にいるように見える。



写真 50 OHD 美術館 2 号館 2 階 [2012 年 7 月 14 日筆者撮影]

³⁰⁴ ここで使われたキーワードはジャワ語であるため、ホン・ジンはそれをインドネシア語で説明しようとしている。繊細な言葉のニュアンスを表現する際に、インドネシアでは現在でも地方語を使うことが多い。



写真 51 OHD 美術館 3 号館 [2014 年 11 月 4 日筆者撮影]

ホン・ジンが暮らす中部ジャワのマグランはジョグジャカルタから北へ車で一時間ほどの場所にある。そのため、ジャカルタやバンドンのように移動に時間のかかる都市と比較すれば、ホン・ジンはもっとも親密にジョグジャカルタ在住の美術家と交流をもってきたといえる。若手作家は、展覧会の開会式にホン・ジンが出席することをステイタスとした。つまり、彼が出席する展覧会はそれだけで質を保証され、また蒐集家による作品購入が期待された。美術評論家のアグス・ドゥルマワンは従来の神話化された蒐集家とアーティストの関係について、「蒐集家は作品をカネと交換するだけでなく、ときには物品あるいは生活の保証などであった」[Dermawan 2012(1990):524]と記しているが、ホン・ジンもこうした蒐集家に類する。

筆者がそのような状況を目撃したのは、2004年に九州大学からアジア近代美術の調査チーム³⁰⁵が来伊した時のことだ。筆者は調査チームの同行通訳としてホン・ジン宅を訪れた。OHD 美術館第1号館を見学中、筆者はホン・ジン宅の開放的な応接室で談話していた。そこへジョグジャカルタ芸術院(ISI)出身の美術家Iが訪ねてきた。ホン・ジンとIの会話は、隣のテーブルにいた筆者の耳にも届く。Iは海外で開催される芸術祭に応募して選考されたい。Iはパフォーマーだったため、作品を送るのではなく、本人が渡航する必要があるのだが、主催者側は渡航費を参加者に立て替えさせ、現地で払い戻されるシステムを提示した³⁰⁶。Iはそのような事情を困窮した顔でホン・ジンに話していた。すべての話を聞き終わったホン・ジンは、大きな通る声で切り出した。

「それでいくら必要なんだ。君は銀行に口座をもっているかい。そこへ送金すればいいね」

³⁰⁵ 九州大学大学院人文科学研究院教授の後小路雅弘氏の科学研究費補助金(基盤研究(C-2))の調査共同研究者兼通訳として調査に同行した。

³⁰⁶ 当時筆者はその話を聞いたが、彼がどこの国の展覧会に参加したかは定かでなく、調査中に確認することもできなかったが、ヨーロッパだったと記憶している。このように、海外の展覧会や美術イベントに参加をする機会は多くなってきているが、渡航費の立て替えを要求されるシステムはよく聞く。

当時、筆者はこのような人類学的研究をするとは考えていなかったため、I とホン・ジンがこの後どのようなやりとりをしたのか、ホン・ジンはカネを貸したのか、それとも支援したのか、あるいは作品と交換したのかといった詳細までは聞けなかった。いまとなつてはそれを確認することは困難であるが、筆者が 1999～2010 年までジョグジャカルタに滞在し、美術界の様々な主体と話す中で、ホン・ジンのパトロンの支援については何度も耳にしている。現代美術ブームが起こった後には、若手富裕層の様々なタイプの蒐集家がジョグジャカルタの美術家スタジオを訪ね、作品を購入していったが、中には美術家からよく思われていない主体もいる。そんな中でホン・ジンのネガティブな語りを聞くことはほとんどない。それは、これまでにホン・ジンが美術家を経済面で支えてきたことの証だと思える。2014 年 11 月の調査で筆者が OHD 美術館3号館を訪ねたとき、偶然にも本人が在館しており、夕食に招待された。正式な聞き取りという形ではなく、会食の中で得たホン・ジンの語りは以下のようなものだった。

もちろん、基本的には私が好きだと思った作品を蒐集しているんだよ。けれど若い作家たちが困っていたら、そのときは支援したいと思うね。これからの美術家が、今困っているのなら、将来への期待を込めて作品を購入することも時にはあるよ³⁰⁷。



写真 52 ホン・ジンと筆者(於 OHD 美術館近くの中華料理店)[2014 年 11 月 4 日]

2007 年頃に国際的に現代美術がブームとなり、インドネシアの美術界でも大きな「ブーミング」の波が押し寄せた。そして様々な目的と感性をもった蒐集家が美術の消費活動に参入した。従来より美術家のパトロンの役割を果たしてきた”神聖な”蒐集家ホン・ジンが、美術界で新たな動きを見せるようになったのは、「ブーミング」の時期に重なる。それまでは自らの感性、審美眼によって選ん

³⁰⁷ 2014 年 11 月 4 日、中部ジャワ、マグララン OHD 美術館近くの中華料理店での会食より。

だ作品はホン・ジンの自宅敷地内の建物で収蔵展示されていた。第1号館と第2号館はそれまで、事前に予約をとって訪れると、ホン・ジン本人が対応し、自身のコレクションについて説明をするという形であり、公的美術機関の少ないインドネシアにおいて、インドネシア美術研究者にとっては、彼のコレクションこそが、インドネシア美術の本物を見られる唯一の場所として尊重された。いっぽう、2012年に開館した第3号美術館は、自宅を離れた場所に、第1号、第2号とは異なる規模で建設されたものである。一般的には第3号を指して OHD 美術館 (Museum OHD) という。ここには若手作家による限定作品や、インドネシア美術に関する書籍などを販売するミュージアムショップも併設されており、開館時間や入館料なども明確に決められている³⁰⁸

インドネシア美術史にとって重要な画家たちの重要な画期の作品を多く蒐集するホン・ジンの審美眼はオークションハウスからも認められており、近代美術の作品がオークションに出品されると、その真偽を確認するため、ホン・ジンが鑑定することも多い。その意味でも、彼は他の蒐集家から一目置かれる存在であることは現在も同じである。しかし OHD 美術館開館からまもなく、ホン・ジンの蒐集品の中に贋作があるという疑惑がもたれるようになった。疑惑の目を向けたのは、若手の美術評論家と、新たに美術界に参入した蒐集家だった。疑惑問題は5年経った今も、明確な決着をみないままだが、これによってホン・ジンが「審美眼をもったインドネシアの代表的蒐集家」の座を退くことはなかった。ジョグジャカルタの美術家たちのほとんどがホン・ジンには何らかの形で支援を受けており、こうした問題がジャカルタやバンドンの関係者から浮上したときも、聞かないふりを装う者が多かった。この問題は、新たな蒐集家たちが従来の蒐集家との差異化を図るための手段として「ホン・ジン叩き」を始めたという容易な理由だけではなく、そもそも著作権を軽視する素地のあったインドネシア美術界が正しい規則のもとで活動を始めた画期になる重要な転機だともいえる。しかし現代まで決着していない問題であるため、引き続き経過をみていきたい³⁰⁹。

³⁰⁸ 開館時間は10時から17時で火曜・祝日休館。インドネシア人の場合は大人 50,000 ルピア(約500円)、学生 25,000 ルピア(約250円)で、外国人は大人 100,000 ルピア(約 1,000 円)、学生 50,000 ルピア(約500円)である。6歳以下は無料。

³⁰⁹ 補足するならば、たとえホン・ジンのコレクションに贋作があったとしても、それはホン・ジンが鑑賞者を欺くために贋作を真作と偽って展示したのではなく、彼自身が贋作を買われた被害者だと思えるのである。またジョグジャカルタの美術家たちの間では、ホン・ジンに対して同情的に見ている主体が多い。彼は現在まで指摘のあった作品については真作であると語っているが、それを疑う関係者により、海外の美術関係機関への鑑定を依頼するなどしており、引き続き経過を見たい問題である。

(3)現代美術ブームの寵児 〈アート・ラバー〉

本章第1節第4項でふれたように、2007年に起こった現代美術の「ブーミング」の要因には、中国前衛美術ブームの波及、BRICsの台頭、2004年に始まるユドヨノ政権による政治・経済の安定が挙げられる。国内の安定と世界的な美術市場の発展は、インドネシア美術界にも影響を及ぼし、経済活動としても美術が飛躍的に発展した。中でも最も目立った新たな参加者は、若手富裕層の蒐集家であろう。都市部、とくにジャカルタの若手富裕層が、消費の対象を外車や高級アパートメントなどから現代美術へと移し、美術作品の購入にカネをつぎ込むようになったのである³¹⁰。2007年以降の蒐集家とはどのような主体だったのか。『ヴィジュアルアーツ』を参照し第20表から「2007年インドネシアの10大蒐集家」をみてみよう。

不動産業社長 SE はインドネシアを含む東南アジアの近代美術、西欧の表現主義とシュールレアリスム作品を蒐集しており、国際的なオークションにも精通している。化粧品会社社長 DK は近代・現代の絵画と彫刻を中心に、ウォルター・シュピースに代表される東インド領時代の絵画や中国の美術も蒐集している。インドネシアのホンダ社長 TH 夫妻はインドネシア美術作品を蒐集しており、とくに美術史からみて重要な画期となったプルサギ(PERSAGI)、インドネシア青年芸術家(SIM)、サンガル・デワタ(バリ人画家団体)の作品蒐集に力を入れている。インドネシア全土に支店をもつ本屋グヌン・アグン社代表 PM は国内外の巨匠の作品蒐集をしている。中でもモジリアーニ³¹¹とラデン・サレのコレクションが有名である。1980年代から美術品蒐集を始めた食品会社 ABCグループ社長 HD はインドネシア近代美術の他、世界的な画家クロード・モネ³¹²、ピエール・ボナール³¹³や、中国の近代・現代美術を蒐集している。塗料会社社長 WT 夫妻は蒐集歴こそ長くないが、短期間で多くの蒐集をしたことで目立つ存在となった。東インド期のムーイ・インディ(ヒンディア・モレック)派の作品を主に、中国や西欧の美術作品も蒐集する。不動産会社社長 AT は自身が所有するアパートメントなどにも美的要素を取り入れる美術好きで、インドネシアの近代・現代美術にとどまらず、中国の巨匠の作品も蒐集している。HA はインドネシア近代美術作品だけでなく、フェルナンド・ボテロ³¹⁴、バスキア³¹⁵など世界的巨匠の作品も蒐集している。前出のABCグループ社長の

³¹⁰ 2007年前後、バンドンの展覧会オープニングに必ずやってくる中学生がいた。彼は多額の現金(当時で約5000万ルピア、日本円に換算して50万円ほどである)を持参し、自分の好きな作品を購入していった。この少年はバンドン在住の金融関係の会社役員の息子で、投資のための美術作品を息子の感性に任せていたという(2012年9月の調査で行ったバンドン在住美術家への聞き取りによる)。

³¹¹ アメデオ・クレメンテ・モジリアーニ(Amedeo Clemente Modigliani)は1900年代のイタリア画家、彫刻家。

³¹² クロード・モネ(Claude Monet)は19～20世紀の印象派を代表するフランスの画家。『睡蓮』の連作が有名。

³¹³ ピエール・ボナール(Pierre Bonnard)は19～20世紀のフランスの画家でポスト印象派とモダンアートの間にある位置する画家。

³¹⁴ フェルナンド・ボテロ(Fernando Botero)はコロンビアの美術家。言葉や色、形といった感性に直接訴えかける要素を作品に込めた抽象的表現で知られる。

³¹⁵ バスキア(Jean-Michel Basquiat)は1980年代に活躍したアメリカの画家。アメリカ現代美術の代表的作家アンディ・ウォーホルに認められ、美術家としてのキャリアを始めた。

弟にあたるPDはインドネシアの様々な時代の多様な作品と、ピカソ、ラウル・デュフィ³¹⁶などの作品を蒐集している。RAは2006年に自身の蒐集品を集め、アキリ美術館(Akili Museum of Art)を創立した蒐集家である[Visual Arts(22)2007:94-96]。

『ヴィジュアルアーツ』が選んだ2007年の10大蒐集家は、経済的に相当の余裕をもち、社会的地位もある主体ばかりで、年齢はほとんどが60代以上である。蒐集作品は国内の近代美術、あるいは海外の評価が安定しているマイストロ(巨匠)のものである。彼らはほぼ同等の経済レベル、ステイタスそして蒐集の嗜好をもっているといえるだろう。全体を見てわかることは、現存の美術家が制作する美術品が蒐集の対象となっていないことである。こうしたことから、ここに挙げられた10名は美術品を「資産」として蒐集しているともいえよう。

さて『ヴィジュアルアーツ』第22号では、「1957～2007年もっとも影響を与えた蒐集家10人」と、「2007年インドネシアの10大蒐集家」という分類の他に、1957年から2007年の蒐集家を「はじめの100人」「次の88人」と分けて紹介している。「はじめの100名」の内訳はジャカルタ74名、スラバヤ10名、バリ7名、スマラン3名、バンドン2名、マグララン2名、ジョグジャカルタ1名、ソロ1名で、「次の88人」の内訳はジャカルタ59名、スラバヤ11名、バリ5名、マグララン4名、バンドン4名、ジョグジャカルタ1名、ソロ1名、マラン(東ジャワ)1名、トゥマンゲン(中部ジャワ)1名、スパン(西ジャワ)1名となっている(図15)。

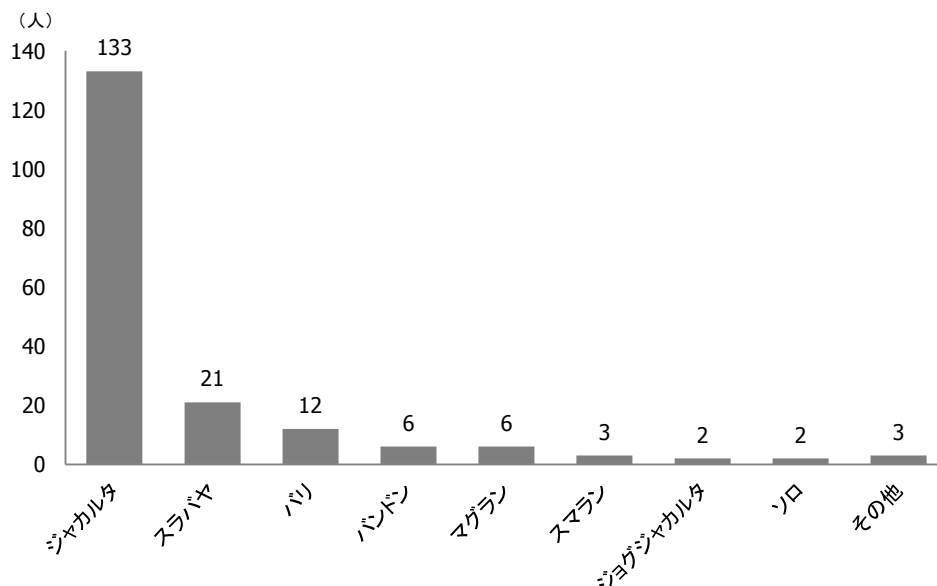


図15 インドネシアの蒐集家188名の居住地 [Visual Arts:2007より筆者作成]

³¹⁶ ラウル・デュフィ(Roual Dufy)は19～20世紀のフランスの画家。野獣派に分類される。

図15をみれば、圧倒的に多くの蒐集家がジャカルタに集中しているのは明らかである。『ヴィジュアル・アーツ』が選んだ188名の蒐集家のうち、主に現代美術を蒐集していると記されているのは36名、従来の蒐集家が資産として美的価値の安定した近代絵画を中心に集めたのに対し、新たにインドネシア美術界に参入した蒐集家は、現存の美術家がつくる現代美術作品を好んで蒐集している。この新たな参入者は、どのような動機と感性から、蒐集する作品を選んでいるのか、それを以下で考察していく。

さて、2012年7月の調査時に行ったキュレーターへの聞き取りで、筆者は二名のキュレーターから新たに美術界に参集した特徴ある蒐集家についての語りを得た。ジャカルタ在住のキュレーター、リフキ・エフェンディ(Rifki Effendi:以降リフキ)は次のように語った。

最近目立つのは、若い世代の蒐集家だろう。彼らは「アート・ラバー (art lover)」と名乗っていて、自分たちを従来の蒐集家と線引きしている³¹⁷。

リフキは、「彼らは最近美術界に参加してきた、いわゆる“投資家”ではなく、独自の思想をもち、現代美術に関わる様々なイベントに熱心に参加する“美術愛好家(アート・ラバー)”で、現在のインドネシア美術界を把握するのに注目すべき主体だ」と筆者に教示した。また、バンドン工科大学美術デザイン学部教授で、数多くの現代美術展を企画しているキュレーターのアスムジョ・ジョノ・イリアントも、同じ主体のことを以下のように説明した。

中国美術のブームがインドネシアに入った 2004～05 年頃から、今まで美術に興味のなかった富裕層が投資目的で美術に飛びついた。こんなに利潤の大きな商売はない。石油だってここまでの利益は生まないだろう (中略) 少し経つと、おもしろい反応が起こった。現代美術を学ぶうちに、その魅力に惹かれたり、美術家と接して衝撃を受け、そのまま現代美術に恋した蒐集家もいるんだ。数はそんなに多くはないけれどね³¹⁸。

さいわいにも、調査で聞き取りを予定していたジャカルタ在住の蒐集家³¹⁹の紹介で、上述のキュレーターが指摘した「アート・ラバー」と自称する蒐集家7名と会う機会を得た。彼らは日本人がインドネシア現代美術の調査に来ていると聞いて興味を持ち、互いに連絡を取り合い、「アート・ラバーズ・ディナー」と銘打って筆者を招待する形でインタビューの場を用意してくれた³²⁰。

³¹⁷ 2012年7月8日、ジャカルタのO House galleryにおいて行ったリフキへの聞き取りによる。

³¹⁸ 2014年6月11日に行ったアスムジョへの聞き取りによる。

³¹⁹ MS はジャカルタ在住の医師であり、また蒐集家でもある。彼女は先述の『ヴィジュアル・アーツ』特集号で、「蒐集家88選」にも選ばれている。蒐集し始めた年代からすれば、若手蒐集家が区別する「シニア・コレクター」に分類されるが、彼女の交友範囲は広く、本項で扱うアート・ラバーズとの交流も深い。

³²⁰ 「アート・ラバーズ・ディナー」は、MS の声かけにより、当日予定が決定した。常に交通渋滞するジャカルタで、



写真 53 新生蒐集家「アートラバー」主催の「アート・ラバーズ・ディナー」にて
左から WW、MS、筆者、PD、ST、I、CB(美術記者)、WI、TT [2012 年 7 月 8 日撮影]

彼らは、ジャカルタの街に不慣れな筆者でもわかりやすいように、目抜き通りに面したレストランを指定してくれた。集まったアート・ラバーの誰かが頻繁に利用する店らしく、美味しいメニューを選んでくれる。ゲストに対する接待態度は実に洗練されている。はじめに MS が筆者を全員に紹介し、筆者が調査の目的を簡単に説明した。後は食事をしながら、それぞれから聞き取りをすることにして会食が始まった。この夜、アート・ラバーとして夕食会に参加した7名(美術記者 CB は除く)の中には夫婦がいたため、聞き取りは5名と1組(話者 A～F)に対して行った。以下は夕食会での彼らの語りと、その後 E メールを通じて得た回答を合わせたものである。

筆者「いつから蒐集を始めましたか。現在どのくらいのコレクションをもっていますか」

話者 A「およそ100名の美術家からそれぞれ1点ずつ蒐集しています」

話者 B「2005 年からです。現在70点ほどあります」

話者 C「1998 年から蒐集を始め、現在は200点ほどもっています」

話者 D「2007 年に購入を始め、いまは162点です」

話者 E「2006 年にジャカルタの画廊で購入してから現在まで40点ほど蒐集しました」

話者 F「1998 年に購入を始めて、その後はしばらく興味がなくなっていたのですが、2010 年になってから、また蒐集を始めました」

筆者「現代美術作品を蒐集しようと思った動機はなんですか」

筆者が時間を有効に使えるためにと、彼らを中心地にあるレストランに集めてくれたのだった。この背景には、彼らが常にジャカルタで集まる機会をもっており、連絡網が確実に機能していること、海外のアーティストである筆者と、現代美術について意見交換したいという彼らの美術の対する熱心な思いが感じられた。

話者 A「知らないうちに始めていました。はじめは美術家と親しくなることが楽しかった」

話者 B「現代美術は視覚的に美しいだけではないでしょう。作品に含有された深い意味を理解するための教養や知識、他者との議論も必要になります。わたしはそういった面が気に入っています」

話者 C「以前から頻繁に画廊や美術館巡りをしていたので、自然に美術が好きになっていたのだと思います」

話者 D「はじめは知人からの影響があったのですが、その結果、いまではわたし自身、現代美術作品の裏側にあるコンセプトや発想といったものに病みつきになりました」

話者 E「幼少時代から美術が好きで、お絵かき教室にも通っていたのです。大人になって、自分自身が何かをつくるということよりも、鑑賞して楽しむ道を選びました」

話者 F「小さい頃から建築やグラフィックデザイン、純粋美術(ファインアート)などに興味があったので、その影響だと思います」

彼らの回答から、3名が 2000 年以降から蒐集を始めており、「ブーミング」が契機になっているとがわかる。「もともと美術が好きだった」という蒐集動機はみなに共通している。アート・ラバーたちは、語りの中で、投資を目的として現代美術を購入している主体と区別するために、「アート・ラバー」という語の他にも「ピュア・コレクター(pure collector):純粋な蒐集家」という語を使った。これはアート・ラバーの性質を表した者で、以下の回答からも「アート・ラバー」=「純粋な(目的で作品を買う)蒐集家」という意味と思われる。つまり彼らはみな、「純粋な蒐集家」なのである。

筆者「あなたがたがいう“純粋な蒐集家”というのは、インドネシアに何人ほどいるのでしょうか」

話者 A「おそらく20人ほど、若手の純粋な蒐集家がいるのではないのでしょうか」

話者 B「わたしが直接知っているだけでも、美術イベントを見に来る10数名の若手蒐集家がいいます。そういうイベントに積極的に参加しない蒐集家はまだ含まれていないので、すべてを合わせると20人ほどになると思います」

話者 C「美術作品から利益を求めるのではなく、純粋に自分のために蒐集している人は10人もいないでしょうね」

話者 D「純粋に現代美術作品を蒐集だけしている人は30人くらいではないのでしょうか」

話者 E「わたしは150人ほどいると思っているのですが、はっきりはわかりません」

話者 F「あまり知らないので人数をいうことはできませんが、若手の蒐集家は、シニア・コレクターと比べて現代美術作品を蒐集する人が多いように思います」

筆者がもっとも気になったアート・ラバーズの人数については、回答にムラがあり、明確にするこ

とはできなかったが、「150人」という回答を除いた上でキュレーター、ギャラリーからの聞き取りを加味すると、ジャカルタとスラバヤ在住の若手富裕層を合わせて30人前後ではないかと思われる。彼らは「アート・ラバー」と名乗りながらも、組織を形成しているわけではなく、実態を把握するのは難しい。ジャカルタで昨今増加している、同じ趣味をもつ同世代のコミュニティ、あるいはサロンのようなものであると捉えればよいだろう。あるいは、美術の話もできるが、自身のビジネスについてもネットワークを広げていくことができるとすれば、若手実業家が集まるクラブの会員がみな現代美術を嗜好しているといった集まりにも見える。

筆者「現代美術ブームの前後で、蒐集家に違いがあると思いますか」

話者 A「従来の蒐集家は、作品による利益をあまり考えていなかったと思います。けれどブーム以降に現れた若手蒐集家の考えは、当然ながら経済的利益にも興味をもっています」

話者 B「わたしは現在50歳以上で、ブーム以前から美術作品を蒐集していた人たちを“シニア・コレクター (*kolektor senior*)”と呼んでいます。若手蒐集家 (*kolektor muda*) は50歳以下が多く、2000年代から蒐集を始め、現代美術作品に特化しています。“シニア・コレクター”は我々の世代よりも強靱な経済力をもっていて、逆に若手はより高い教育水準で育ってきています。そのために、単なる絵画作品よりも、なにかを思考するきっかけを与えてくれるような、現代美術の作品を好む傾向があるのだと思います」

話者 C「“シニア・コレクター”は目で作品を蒐集します。彼らは美術を単純に視覚的に美しいものとして評価していますが、若手蒐集家は—もちろん全員ではありませんが—、知識で作品を蒐集するのです。若手蒐集家は、現代美術作品に込められたコンテクスト、隠喩などについて、理解しようと努力しています。とはいえ、まだまだ多くの若手蒐集家も、作品を視覚的な面だけで評価したり、投資として見ている人もいますがね・・・」

話者 D「ブームの前後では多くの相違があると思います。“シニア・コレクター”はより視覚的な面で美術を評価するし、若手蒐集家は作品のコンセプトをより評価します」

話者 E「“シニア・コレクター”は直感と感情で美術作品を評価します。彼らは美しく甘い作品を好む傾向にあります。また近代美術の方法論で現代美術をも理解しようとしませんが、それは不可能でしょう。若手蒐集家は読書好きが多く、作品評価の上でも“シニア・コレクター”よりも理性的だと思います」

話者 F「おそらく、“シニア・コレクター”はより衝動的で、どの美術家が現在美術市場で旬なのかを意識しているのだと思います。作品のコンテクストについては興味がないので

す。また彼らの蒐集には財政面と購買欲が関係しているように思います。若手蒐集家は彼らよりも慎重で、作品の意味について、より多くを理解したいという欲求を持っています」

筆者「では最後の質問です。あなたにとって現代美術とはなんですか」

話者 A「現代思潮 (Zeitgeist) にフィットした現在の美術」

話者 B「わたしの情熱と精神」

話者 C「現代思潮 (Zeitgeist)。1960～70 年代に始まった政治的アイデンティティを希求する運動と、その後に起こったアイデンティティの議論。オリエンタリズム」

話者 D「現代美術の作品にあるコンセプトは、わたし自身の生き方や考え方を変えるほどに強力なもので、わたしは多くの影響を現代美術の作品から受けています」

話者 E「現代美術とは、思考方法を進化させるものです。ある国の発展度を見なければ、現代美術の発展の度合いで計ることができるのではないのでしょうか。現代美術は“生き方”でもあります」

話者 F「現代美術とは趣味であり、直接見ることでできない生きる意味のようなもの。あるいは、ある時代を映し出すものです」

筆者が彼らと会食しながら話す中で、はじめに驚いたのは彼らどうしが英語で会話していることだった。ここで思い出したのは、アスムジョの語りである。

現在、ジャワ島以外の島で現代美術を蒐集している蒐集家はいないと言っていいだろう。しかし、それは経済的な理由からではない。何か自分の興味あるものを蒐集する「フェティッシュ」として現代美術を選び買うするという感性は、僕が見る限り、「ノン・プリブミ」³²¹だけだろう。なぜなら、彼らは「プリブミ」よりも洗練されていて、多くは海外留学経験がある。そして同じ趣味や感性を共有できるコミュニティを形成しているんだ³²²。

アスムジョは「ジャワ島以外の島で現代美術を蒐集している蒐集家はいない」と明言し、その理由を、民族の感性の違いであるとする。現代美術に興味をもつことができるのは、海外で教育を受け育った「ノン・プリブミ」の若い世代であり、彼らの数少ないコミュニティは今のところジャカルタに

³²¹ 19 世紀後半に植民地下で鉱山・プランテーション開発が進み、多くの華人労働者がジャワ島を中心に移入された。彼らは南洋の地で土着するが、オランダ統治下では「外来東洋人」として、ジャワ人やバリ人などの「プリブミ (pribumi)」とは法的に明確に区別された。この分断軸は、生業や社会生活のうえでも有意なものとして機能した[津田 2012:118]。このような分断軸により、「ノン・プリブミ」は「外来東洋人」と認識される華人、インド人、アラブ人などを指す。中でも華人については、「中国」「中華」の福建語読みである「ティオンコック (Tionkok)」「ティオンホア (Tionghoa)」と呼ばれることがある[津田 2012:123]。

³²² 2014 年 6 月 11 日に行ったアスムジョへの聞き取りによる。

のみ存在し、他の島にまでその流行が普及していないと分析している。アスムジョのいうとおり、現代美術に限定せずとも、蒐集家がジャカルタ、スラバヤ、バンドンなどジャワ島の都市にしかいないことは図15からも明らかである。会食したアート・ラバーたちも、名前や顔立ちからして「ノン・プリズミ」であることがはっきりわかる人物が多かった³²³。夕食後、黒塗りのベンツで筆者のホテルまで送ってくれた WW に、「皆さんは互いにインドネシア人でありながら、どうして英語で会話をしているのですか」と率直にたずねてみた。彼は笑みを浮かべながらこう言った。

不思議に映りましたか……。我々の間では普通です。とくに、さきほど同席の TT は、幼いときからシンガポールで育ったために、インドネシア語が苦手なのです。それに我々は現代美術が好きで、海外にもよく出かけ、英語で記された現代美術の本を読んでいます。だから美術の話をするときに、その用語のインドネシア語がないならば、理論も含めてすべて、英語で話したほうがしっくりとくるのです³²⁴。

WW が語るアート・ラバーの暮らしぶりを実感したのは、この年の調査が終わりに近づいた頃だった。10数年インドネシアで暮らしていても、バリとジョグジャカルタの美術界という狭い世界しか知らなかった筆者は、大都市の若手富裕層のライフ・スタイルに触れる機会がなかった。そのために、彼らが話す英語は、たった一人の外国人である筆者を気遣ってのことだと思っていたが、ジャカルタの若手富裕層が集まる場では、美術界に限らずとも、英語によるコミュニケーションが特別なことではないようである³²⁵。

会食とその後のメールによる聞き取りからわかった「アート・ラバー」の最大の特徴としては、現代美術について雄弁に語れるという点を挙げたい。現代美術と恋に落ち、「アート・ラバー」となった彼らは、現代美術をより深く学ぶため、頻繁に海外に出かける。イタリア、ドイツ、アメリカ、日本で美術館や国際展を巡り、多くの美術関連書籍を購入して帰国する。そしてメールを送り合って集まり、旅先で撮影した作品を見せ、情報をシェアするのだという。彼らのこうした行動については、以下のような記述もある。

上海のアートフェアには、30人のインドネシア人蒐集家がやってきた。彼らはここへ来る前に、香港に寄り、クリスティーズが開いたアジア絵画のオークションに参加した。そして上海を訪ねた後には、北京で開催されているビエンナーレも見に行くと言う。アート・ツアーで

³²³ 多民族国家インドネシアでは、地域特有の名前や、宗教がわかる名前がある。アート・ラバーには華人的名前やキリスト教徒につけられる名前をもった主体もあり、純粋なプリズミではないことが想像できた。

³²⁴ 2012年7月8日におこなった WW への聞き取りによる。

³²⁵ たとえば、インドネシアの若者に利用率の高い facebook でも、インドネシア人どうしが英語でコメントを掲載しあっているのが頻繁に確認できる。

海外を巡る彼らは、美術を学ぶことに情熱を捧げている。彼らのように、情熱も、資本も、海外旅行するチャンスもある美術愛好家は、きっと近いうちに海外に出たことのないキュレーター、美術評論家たちよりも美術をよく知る存在となってゆくだろう[Dermawan 2007:66]。

筆者がジャカルタのアート・ラバーと会ったその日も、出席者の一人PDはドクメンタ³²⁶から戻ったばかりで、仲間に見せるためにカタログ数冊を持参していた。このようにアート・ラバーは、美術に関わる様々なシーンで集まり、美術について語り、専門家の話を聞き、展覧会情報をシェアしている。彼らは現代美術への敬慕から、予算を出し合い国内外の影響力ある美術関係者をジャカルタへ招待し、講演会などを開催している。PDは、現代美術は科学・哲学・美学の要素がすべて含まれた、自分の人生を豊かにするものだとして絶賛した後、インドネシアの現代美術界で活動する美術家については批判的に語った。

現代美術と出会ってから、私はもっと美術を知りたいと思い、欧米諸国の国際展を見て歩きました。けれど海外の会場で会ったインドネシア人作家は、せっかくの機会だというのに、美術書を買ったり、展覧会を見に行くのではなく、ショッピングを楽しんでいたのです。がっかりしました。それにインドネシアのキュレーターや画廊も、海外のことを知らない人だらけでしょう。本場の現代美術も見ない人たちが、インドネシアで偉そうに現代美術を語っているなんて、なんだかおかしいわ・・・³²⁷

ドゥルマワンの記述どおり、彼らのような知的好奇心旺盛で、資金もあるアート・ラバーは、好きな時に海外に出ることができ、英語の美術書も容易に理解できる。「近いうちに海外に出たことのないキュレーター、美術評論家たちよりも美術をよく知る存在になってゆくだろう」という予想は、すでに現実のものとなりつつある。

ブーミングの寵児「アート・ラバー」は、巨大な財力で近代美術の巨匠を蒐集する従来の蒐集家や、ブーミングに乗じて美術界に参戦してきた投資家たちとは異なるアイデンティティを示す必要があった。そこで自らの立場を差異化するために、純粋な動機の蒐集家「アート・ラバー」と名乗った。かれらはブーミング以降に美術界で作品購入を始めた新興蒐集家を、次のように分類している³²⁸。一つは、投資目的で美術界に参入した「投資家(インベストル: *investor*)」や「コレクトル

³²⁶ 「ドクメンタ(Documenta)」はドイツのカッセルで1955年から5年おきに開催されている現代美術の大型国際展。美術界の動向に影響力のある「ヴェネツィア・ビエンナーレ」に匹敵する展覧会のひとつ。

³²⁷ 2012年7月8日に行ったパウラ・ドウィヤンティ(Paula Dewiyanti)への聞き取りによる。

³²⁸ 2012年7月8日の「アート・ラバーズ・ディナーズ」の席で、出席者7名が相談しながら、若手蒐集家を美術界へ参入した動機などから分類したものを聞き取った。

(*kolektor*)」³²⁹。彼らは投資のために現代美術作品に手を出したが、ブーミングが去って作品の価格が下落するとすぐに手を引いた。現在では展覧会オープニングでも見かけないという。もうひとつは「ピュア・コレクター (*pure collector*)」または「アート・ラバー (*art lover*)」。つまり、この分類をしたアート・ラバー自身が位置するところである。彼らは自費で海外の展覧会を見に行き、コミュニティで頻繁に集まり、話題をシェアする。美術家との交流にも興味があり、時には美術家の支援者となることもある。彼らは「純粹(ピュア)」に美術を愛し、蒐集するのである。また、アート・ラバーは、「投資家」と「アート・ラバー」の中間に属する一部の蒐集家も指摘している。一度購入した現代美術作品をオークションや画廊で転売することもあるが、それは利益のためではない。蒐集品に飽きたために、別の作品を購入したいが資本金がないので、一作品を手放し、戻った資金で新たに一作品を買うのだという。

上述のアート・ラバー自身の分類から、彼らが美術を「商売としての美術」と「美的価値としての美術」に二分し、自らの立場が商売に近くなることを嫌う傾向を示している。自分たちはカネ儲けとは無縁で、美術の美的価値を消費している、文化に投資しているのだと、自らの立場を神聖化・差異化している。そして彼らが解釈するところの美的価値づけをする主体であるキュレーターと積極的に関わり、勉強会を開催する。彼らにとって、美術家やキュレーターは、自分たちには真似のできない美的価値の生産者なのである。自身で美をつくることのできない彼らは、このような形で美術を消費し、支援することで美的価値を享受している。一方で画廊というものは、アート・ラバーにとっては商人であり、自分たちとは対極の主体である。美的価値を消費する彼らにとって、ブーミングに関わった商業画廊は卑しい市場側の主体として映っている。それは WW の語りに明らかである。

わたしはジャカルタの画廊など信じていませんよ。彼らは蒐集家を馬鹿にして、我々は儲かるものを探していると思って、偉そうな口を聞く。「わたしの言うことを聞いてこれを買っておきなさい。必ずこの後で価格が上がっていきますから」などと話を持ちかけてくるのです。まったく腹がたちます。わたしは自分の好きなものしか買わない。彼らのそんな助言は必要ないのです。一体、彼らのどれだけが海外で最先端の現代美術を見ているというのですか³³⁰。

自らを純粋な美的価値を認める者として、市場側の画廊を敬遠するアート・ラバーたちは、従来を蒐集家をどう見ているのだろうか。たとえば先述のチプトラやホン・ジンを、アート・ラバーは「シニア・蒐集家 (*kolektor lama/senior*)」と呼んで自分たちとは一線を引いている。世代によるギャップがあるのは明白だが、アート・ラバーは一様に、自分たちとシニア・コレクターの相違を次のように指

³²⁹ 本章第1節を参照。

³³⁰ 2012年7月8日におこなった WW への聞き取りによる。

摘する³³¹。

シニア・コレクターは目で作品を決める。つまり美術を単純に視覚的なものとして、見て気持ちよく、甘くて美しい作品を好む傾向にある。また、シニア・コレクターは若手よりも衝動的で、どの美術家が旬なのかを意識している。市場における流行には興味があるが、作品のコンテキストについては興味がない。一方、若手蒐集家は作品に込められたコンテキスト、その裏に隠された意味などを知ろうと努力し、理論的に作品を評価する。作品選びに慎重で、作品の意味について、美術家の意図を理解したいと思っている³³²。

アート・ラバーをよく知るキュレーターのリフキも、従来の蒐集家と、ブーミング後に生まれた蒐集家との相異を次のように語っている。

従来の蒐集家は絵画のように簡単に理解できるものが好きだが、若手蒐集家はビデオ、写真、インスタレーション作品も好み、そういった形態のものでも蒐集する³³³。

アート・ラバーは、経済的な面ではシニア・コレクターに敵わないと認めている。大企業社長の資本力と、華人系富裕層の第二世代では、経済力に大差があるのは当然である。また、ここに挙げられるシニア・コレクターたちは、本来のパトロン的役割も果たしてきているために、彼らを商業画廊同様にカネ儲けの市場主義者として軽蔑することもできない。そこでアート・ラバーたちは、蒐集する作品の質や蒐集家としての素質、つまり美術を鑑賞する感性で差異化を図ろうとしたのである。アート・ラバーの語りからは、真の感性とは、美術に対する教養や、美術に対する敏感な情報収集などから身につくものであり、見た目で美しいだけの作品を選ぶシニア・コレクターを軽く揶揄する態度が見てとれる。

昨今のアートラバーには、自らの蒐集品を集めて展覧会を開催し、自身がその展覧会のキュレーターになる主体も現れた。美術界で、かつては自らが日の当たる場所に登場することのなかった蒐集家が、自らを演出する場として美術界で目立つ役割を演じ始めた。上記の聞き取りから4年が

³³¹ シニア・コレクターとアート・ラバーズの相違について、筆者の質問にアート・ラバーズがメールで回答したものを、筆者が編集

³³² 2012年7月8日におこなったWWへの聞き取りによる。

³³³ 筆者がジャカルタでインタビューしたアート・ラバーズの一人WWは、森美術館で見た日本人作家TKの、展示室一室を使用したインスタレーション作品に興味をもち、ドイツ在住であるこの美術家をジャカルタの事務所に招待した。そして事務所の一角をTKの新作設置用に準備した。WWが購入し、事務所に設置したTKの作品はサイトスペシフィック作品のため、転売は不可能である。TKは新作をもって再訪し、WWの事務所に作品を設置した後、WWの案内で約2週間インドネシアの各地を旅した。その間のすべての旅費がWWの負担だった。

経ち、その間に展覧会で顔を見かけなくなったアート・ラバーもいる。ブーミングの寵児アート・ラバーの動向と美術界での役割については、いましばらく時が経つのを待って再検証する必要があるだろう。

3. 小括

本章では、インドネシア美術界において美を買う主体、蒐集家に焦点をあて、美を消費し、享受する主体の多様な動機、嗜好、感性をみてきた。はじめに事例としたのは従来の蒐集家「シニア・コレクター」といわれるオイ・ホン・ジンである。ホン・ジンは従来の“神聖な”蒐集家のイメージを残す、美術家の支援者であり、長期にわたり優れた本物の作品を手にしてきたからこそ得ることのできた審美眼をもち、新米蒐集家からも、オークションハウスからも一目置かれる立場であることがわかった。

次に事例としたのは、「ブーミング」以降に現れた、若手富裕層の蒐集家「アート・ラバー」である。「シニア・コレクター」とは世代も感性も異なる主体への聞き取りから、美を消費・享受する主体の感性を探った。2007年頃に起こった国際的な現代美術ブームは、蒐集家が「目利き」だったころの伝説を過去のものにした。そのような役割は、現在のめまぐるしい美術市場の中で、あまり意味をなさなくなった[辛 2008:35]。そうした状況が世界的に起こる中で、インドネシア美術界でも美術市場はますます拡大し、新たな蒐集家の参入を招いた。そして今では、多くの若手蒐集家にとって、美術品購入はライフスタイルの一部になっている[辛 2008:41]。こうした視点から「アート・ラバー」の活動をみると、「現代美術を理解できるわたし」といったステータスの一つとして、現代美術が利用されているようにもみえてくる。

現代美術が国際的にブームになった現象を「美術の産業化」だといった辛は、「ブーミング」で美術界に参入した中でももっとも強力な「プレーヤー」として、巨万の富をもった新しいタイプの蒐集家を挙げている。アメリカでアートマネジメントを学んだ辛は「情報技術の発達、金融のグローバル化、富の拡大は新しい社会構造を生み出し、美術はステータスを計るもっとも渴望される条件のひとつとなった。彼ら国際的エリートにとって、美術界とは、その富をグラマラスに表現できる格好の舞台である。加えて投資の可能性があることが条件だ」[辛 2008:40]と記している。

辛の記述はインドネシア美術界にもそのままあてはめることができる。インドネシアのキュレーターEは、新たな蒐集家について「彼らは現代美術を好む自分自身を、他者に見せたいのだ」³³⁴と語った。Eは、昨今の蒐集家たちによる私設美術館設立や、国立ギャラリーを借り切って自身のコレクション展を開催するなどの活動についてこのように指摘している。筆者がジョグジャカルタで暮らしていたとき、「富をグラマラスに表現する」ための行動ではないかと思われる若手富裕層の蒐集家の行いを何度も目にしたことはある。たとえば数人の美術家を連れて高級レストランで食事会を開いたり、ジョグジャカルタで数少ないクラブで飲み、踊り明かすといった話はよく見聞きした。しかし筆者はすべての新生蒐集家の存在をネガティブに評価するつもりはない。筆者が聞き取りを行った「アート・ラバー」の中からは、インドネシア現代美術を支援しようとする動きが生まれている。

たとえば、若手美術家の作品購入だけではなく、大型展覧会開催実現のために資金を寄付し、

³³⁴ 2014年6月10日、匿名希望のキュレーターEに行った聞き取りによる。

美術財団を設立し、非営利のウェブサイトを運営し、インドネシア現代美術を海外に発信し、実業家ネットワークを活かしたアジア諸国との美術の情報交換を活発に進めるといった活動である。「アート・ラバー」が登場した当初、彼らの行為を、若手富裕層による投資のひとつ、あるいは道楽であるとするものもあったが、「ブーミング」が去り、多様な蒐集家が淘汰された後にも、また美術界に留まり活動をする一部の「アート・ラバー」たちには、別の動機があると考えられる。「ブーミング」によって生まれた新たな買う主体が、今後どのような役割を美術界で担っていくのかは、いましばらく観察していく必要があるだろう。

第5章 美術の運営者・支援者

1. 美術を支援する組織

第3章では美術を生産する主体である美術家が、どのような感性で美術活動を行っているのかを、使用する用語と、3つの事例から考察した。そして第4章では美術を消費・享受する主体である蒐集家と、蒐集家が美術を消費するために関わる様々なアートインフラについてみてきた。蒐集家が美術作品を購入する経路は、古くは画廊・画商であったが、時代と共にアートインフラが多様化し、オークションハウスやアートフェアなどで美術作品を鑑賞し、購入することも可能となった。海外のオークションハウスが入ったことで、過去には「ワイルドなメカニズム」によって動いていたインドネシアの美術市場に規則が生まれたという意見もある。

かつて蒐集家や美術愛好家が美術作品を購入する際に仲介となった画商や画廊では、美術作品の価格設定が明確に提示されず、不透明な取引が敬遠された。そこに海外のオークションハウスが参入し、市場原理による操作はあるにしろ、透明性と国際的な価値基準が用いられたことにより、美術への投資に興味をもつ主体が美術界に参入しやすくなるという効果をもたらした。このように、美術界が発展していくために、アートインフラは不可欠なものといえる。

こうした観点からインドネシア美術界をみると、活動する主体からは頻繁に「インドネシアで足りないものは美術に対する政府の支援」という意見が聞かれる。ここまで見てきたのは、美をつくる主体と、それによって生まれた美を買い、愛でる主体だった。本章では美術を支援する主体についてみていく。つくる主体とも、買う主体とも異なるが、インドネシア美術界で重要な役割を果たしている比較的新しい主体を事例として、美術を運営する実践について考察する。事例とするのは、2004年にインドネシアで初めて「アートマネジメント」という組織を立ち上げ、現代美術の活動を一般社会へ浸透させていった「ヘリ・ペマッド・アートマネジメント(Heri Pemad Art Management)」である。インドネシア特有ともいえるこの組織の独自の活動を通して、2000年以降のインドネシア現代美術の動態を記していく。

(1) アートマネジメント

そもそも「アートマネジメント(art management)」あるいは「アート・アドミニストレーション(art administration)」という語は、1960年代にイギリス、次いでアメリカで使われるようになった概念で、1960年代後半には両国ほぼ同時に、高等教育機関での「アート・マネージャー」養成を開始した[中川 2011:168]。1965年、アメリカでは全米芸術基金が設立され、多領域に渡る芸術の公的支援が始まり、1970年代頃からは、大学においても、アートマネジメントに関する教育や研究カリキュラムが増加した。

一方日本では、1980年代のバブル期に公共ホールの建設が進み、多数の文化施設が各地に

できるが、文化芸術を提供するためのソフト面が追いつかず、施設を企画運営するアートマネジメントの必要性が増した。1990年に社団法人・企業メセナ協議会が設立され、翌年には日本初のアートマネジメント講座が慶応義塾大学文学部に開講、1998年には日本アートマネジメント学会が設立され、2001年には文化庁が文化芸術振興基本法を公布、美術を文化政策として支援・保護していくシステムが作られた。以降、アートマネジメントは独立した研究領域として成立しているわけではなく、芸術批評、政策、心理学、情報科学、経済学、社会学、教育学などと繋がり、固有の学問分野と容易には適合しないといわれている[川又 2002:124]³³⁵。

それぞれの学問領域で多様な解釈がされるアートマネジメントだが、芸術・デザイン領域では「アートマネジメントとは美術を広く公衆へ提示し、美術と社会の橋渡しをすること」、「芸術文化を振興し社会へ押し広げていく経営戦略」[林 2004:32]と理解されている。アメリカでアートマネジメントを学んだ林は、アートマネジメントの使命を「美術家の創作活動を可能にし、“社会”、“人々の生活”にアートを届けること、つまり“美術の社会化”である」と記しており、アートマネジメントが美術家と鑑賞者に密接によりそったものとして捉えられている。研究分野によってアートマネジメントの定義や期待される役割には若干の幅があるが、すべての分野で共通認識といえる「美術を保護・支援し、それを社会と繋ぐ」役割は、公的組織主導の文化政策と強く結びついたものだといえる³³⁶。

図16は美術支援のシステムが形成され、アートインフラが整備された、いわゆる「アートマネジメント先進国」における現代美術界での美術支援を俯瞰したものである。たとえば行政機関が、美術系NPO団体や非営利画廊の活動、美術家の制作活動、美術館や大学・教育機関における活動を支援したり、オルタナティブ・スペース³³⁷やアーティスト・イン・レジデンス³³⁸での活動を支援するといった活動が行われる。

俯瞰図に示されたものは、美術界の活動基盤となるインフラが整備されているため、行政機関からの美術支援が潤滑に「マネージ」されている状態といえる。また、「アートマネジメント先進国」での特徴は、行政機関からの美術支援が、公的機関や商業色の少ない民間の組織や関係者に向けら

³³⁵ たとえば経済学では「アートマネジメントとは、今日の社会における芸術文化の意義(使命)を明らかにすることを通して、芸術文化の有効性と能率を拡大し、芸術文化組織の発展、芸術文化の振興をはかる仕事」[清水、菊池 2006:31]とされ、その社会的役割が重要視されている。都市環境学では、「アートマネジメントは、学芸員、美術家といったこれまで確立されてきた専門の職能と違い、芸術を取り巻く社会的な環境の変化に対応し、新たな意味づけと方向性を示す役割をもつ」、また「芸術・文化に関する施策・経営を大局的な見地から見通し意思決定を行う事を目指すジェネラル・マネージャー業務」[利光 2005:7]だといわれる。

³³⁶ 原文では「アート」だが、筆者が「美術」に修正した。

³³⁷ 1969年頃にニューヨークのマンハッタンで誕生した非営利目的の組織がはじまり。美術家自身が美術家のために運営されるのが通例だった。当時の美術界では美術館や商業ベースの画廊、美術家協会などに反発する実験的美術が時流だったために独立した組織の必要性が高まった[アトキンズ 1993:44]。

³³⁸ 美術家のある地域に一定期間滞在させ、創作活動や発表をさせる制度や事業。第二次世界大戦後に欧米などで始まり、日本でも1990年代に自治体が地域活性化のひとつの方法として取り入れるようになった。筆者は2010年に徳島県名西郡神山町で行われるアーティスト・イン・レジデンスの作家に選ばれ、三ヶ月半滞在しながら制作、ワークショップ、美術家トークなどの活動を行った。一般的には宿泊施設と生活費、制作費が支給されるが、内容は事業によって異なる。

れていることである。つまり利益を生み出さない、あるいは生み出しにくい活動に対し、行政が文化政策として支援しているということだ³³⁹。ではインドネシアにおいては、どのようなアートマネジメントが実践されているのだろうか。以下で、インドネシアの美術支援組織と、美術作品を収蔵し展示する役割を担うアートインフラについてみていこう。

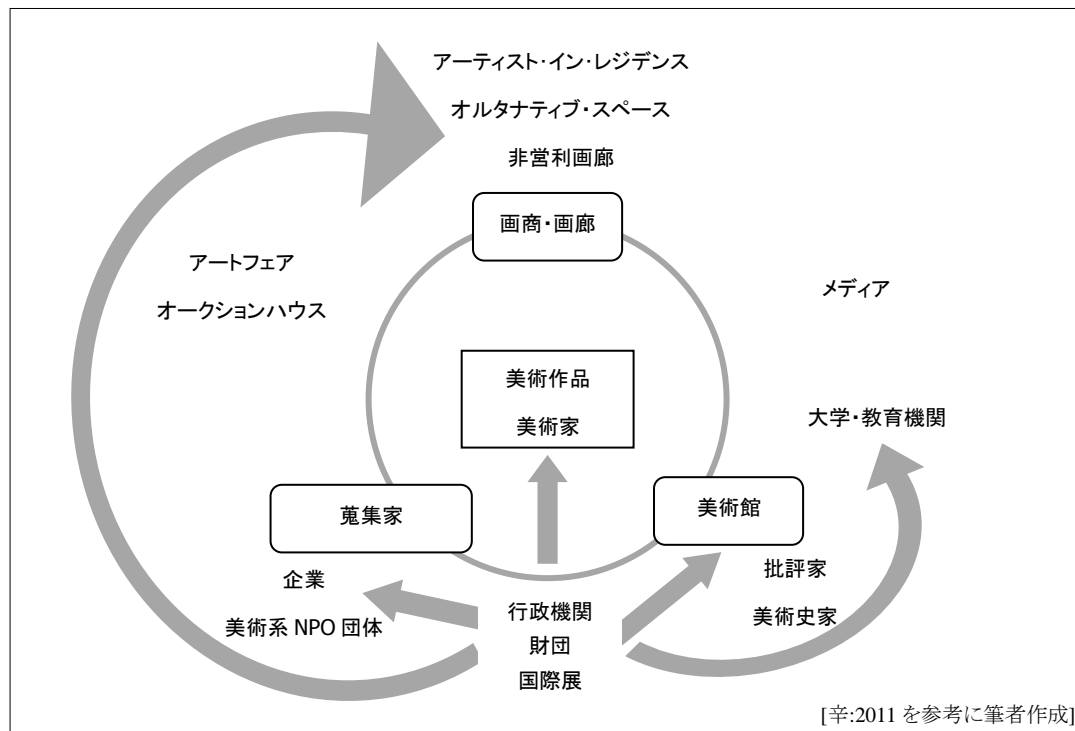


図 16 美術界の俯瞰図

(2) 美術系財団とアートのスペース

はじめに、インドネシアにおける美術支援の状況について確認する。第22表は主な美術支援団体をまとめたものである。これらはすべて民間の非営利団体である³⁴⁰。ジャカルタ芸術協議会が支援対象とする「スニ・ルパ(*seni rupa*)」は美術を指しており、具体的にはジャカルタ周辺で開催される美術展や討論会の開催に対する支援をしている。インドネシア美術財団が支援するのも「スニ・ルパ(*seni rupa*)」ではあるが、支援は国内の小中学校における美術教育を中心としたもので、現代美術への支援は現在まで実施がない。クロラ財団の支援分類にある「スニ・ヴィジュアル(*seni visual*)」は視覚芸術を意味しており、研修派遣として現代美術の関係者が海外で一定期間の研修

³³⁹ 筆者は一美術家として、過去に何度も日本の美術系助成に申請し、美術展開催や、海外研修のプログラムで支援を受けてきた。その際の条件には大抵の場合、利益を生まない美術活動と記されている。

³⁴⁰ 州単位あるいは市単位での公的文化政策をすべて確認することは困難だが、筆者の研究においては、現在までに行政機関による文化政策としての目立った美術支援は現代美術の領域では未確認である。大都市の画廊の一部には「ファウンデーション」を付したものがあるが、不特定多数に向けて美術支援をしている形態のものは筆者はまだ知らない。

などが受けられる国内では希少なプログラムをもつ。しかし支援対象はキュレーターや美術評論家に限られており、美術家のための制作や発表に対する支援プログラムはない。美術支援団体が少ないため、ここではわずかな例しか提示できないが、現代美術というジャンルに対する行政単位の支援がほとんど行われていないことは、現場での聞き取りからも明らかである。

第22表 インドネシアのおもな芸術支援団体

名称	設立年	設立背景	支援の範囲
<i>Dewan Kesenian Jakarta</i> (ジャカルタ芸術協議会)	1969	インドネシアの美術家が設立者となり、ジャカルタ市長が公式認定	音楽(<i>musik</i>)、文学(<i>sastra</i>) 美術(<i>seni rupa</i>)、舞踊(<i>tari</i>) 演劇(<i>teater</i>)
<i>Yayasan Seni Rupa Indonesia</i> (インドネシア美術財団)	1994	スハルト大統領の娘や官僚の妻子らが設立した非営利団体	「 <i>seni rupa</i> 」を対象としてるため、基本的には美術領域に限っていると捉えられる。
<i>Kelola untuk Seni dan Budaya</i> (クロラ芸術文化財団)	1999	国内の若手が文化芸術を守り、学ぶ可能性のために設立された非営利団体。 HIVOS、フォード財団、アジア文化財団(ACC)などと提携している	視覚芸術(<i>seni visual</i>) 舞踊(<i>tari</i>)、音楽(<i>musik</i>) 演劇(<i>teater</i>)

[自身の収集資料により筆者作成]

では、美術作品を蒐集し、展示する場の状況はどうであろう。第23表はインドネシアの代表的なアート・スペース³⁴¹を、フィリピン大学教授で美術史家のパトリック・D・フローレスが運営形態別に分類したものである。各カテゴリーから代表的なものを抜粋し、その活動状況をみてみよう。

公立の美術館・博物館の中で最も古いジャカルタの「ティム(TIM:Taman Ismail Marzuki)」は、ジャカルタ芸術大学(IKJ)に隣接して建設されたもので、第2章第2節第1項で詳述した「新美術運動」のメンバーらによって現代美術展が開催された場でもある。インドネシアにおける近代・現代美術の歩みの会場として重要な施設であり、現在もジャカルタで開催される大きな美術展には TIM 内の施設を使用することが多い。TIM は 1968 年の創立以降も施設を増設しており、現在は800人収容のホール³⁴²、美術作品の展示が可能な二つの画廊³⁴³、200人収容可能な小劇場³⁴⁴、野外劇場³⁴⁵の他、多目的に使用可能な野外舞台³⁴⁶も備えている。

³⁴¹ ここまで本論では美術の発表の場として「画廊」についての記述をしてきたが、ここでは多様な展示空間を総称して「アート・スペース」と記している。この用語は日本でも、またインドネシアでも英語のまま流通している語で、画廊が、いわゆる展示のための白い箱状の空間(ホワイト・キューブ)であるのに対し、決まりのない自由な空間での展示を試みている場を指している。1970年代にアメリカで制度批判からの美術館・画廊離れが起き、美術家が美術家による展示空間の運営を始めた際には「オルタナティブ・スペース」と呼ばれる展示空間も誕生し、増加した。こうした国際的美術界の流れはインドネシアにも波及し、第X表の名称でもわかるように、「○○画廊」といった名称は減少している。

³⁴² グラハ・バクティ・ブダヤ(Graha Bhakti Budaya)

³⁴³ ギャラリー・チプタ(Galeri Cipta)II とギャラリー・チプタ III。

³⁴⁴ シアター・スタジオ(Teater Studio)、または小劇場(Teater Kecil)と呼ばれる。

³⁴⁵ ガーデン劇場(Teater Halaman)、またはパフォーマンス・スタジオ(Studio Pertunjukan)と呼ばれる。

³⁴⁶ 名称は「プラザ(Plaza)」。

第23表 タイプ別アート・スペース

タイプ	名称	創立年	所在地	メモ
公立	Taman Ismail Marzuki (TIM)	1968	ジャカルタ	ジャカルタ特別区長により開館
	Taman Budaya Indonesia	1978	国内 25 カ所	文化庁により創立
	Museum Nasional Indonesia	1778	ジャカルタ	オランダ政府により創立
	Galeri Nasional Indonesia	1987	ジャカルタ	文化振興局により創立
	Jogja Gallery	2006	ジョグジャカルタ	ジョグジャカルタ市
	Galeri Kita	2009	バンドン	1935 年の建物を観光文化庁が利用
教育機関 ベース	Galeri Katamsi (ISI)	1984	ジョグジャカルタ	ジョグジャカルタ芸術院
	Galeri Soemardja (ITB)	1993	バンドン	バンドン工科大学美術学部
	Universitas Pendidikan Indonesia	?	ジャカルタ	インドネシア教育大学
財団支援型	YPK(Yayasan Pusat Kebudayaan)	1949	バンドン	現在はほとんど活動していない
	Bentara Budaya	1982~	国内 3 カ所	新聞 KOMPAS が設立
	Cemeti Art House	1988	ジョグジャカルタ	財団と他機関からの助成金
	Galeri Lontar	1990	ジャカルタ	Utang Kayu により設立
	JNM(Jogja Nasional Museum)	2006	ジョグジャカルタ	王族関係の財団により開館
	Lawangwangi Art & Science Estate	2010	バンドン	普通大学講師
	Lanngeng Art Foundation	2010	ジョグジャカルタ	ランガン画廊の財団部門
美術家 または 蒐集家 私設美術館	Museum Affandi	1974	ジョグジャカルタ	画家アフエンディ
	Neka Museum	1982	バリ	画商ステジャ・ネカ
	Widayat Museum	1994	マグラ	画家ウィダヤット
	Nyoman Gunarso Museum	1994	バリ	画家ニョマン・グナルソ
	Museum OHD (一号館)	1997	マグラ	蒐集家オイ・ホン・ジン
	Agung Rai Museum of Art	1996	バリ	画商アグン・ライ
	Griya Seni Popo Iskandar	1998	バンドン	画家ポポ・イスカンダール
	Selasar Sunaryo Art Space	1998	バンドン	彫刻家スナルヨ
	Nu Art Sculpture Park	2000	バンドン	彫刻家ニョマン・ヌアルタ
	Ruang Rupa Gallery	2000	ジャカルタ	IKJ、ISI 出身者を含む美術家集団
美術家 または キュレーター 主導型	benda.art space	2000	ジョグジャカルタ	ジョグジャカルタの美術家3名
	Common Room	2001	バンドン	ITB 出身者のコミュニティ
	Klinik Seni Taxu	2001	バリ	ISI デンバサール出身者により発足
	Mes56	2002	ジョグジャカルタ	ISI 出身の写真家集団
	S.14	2008	バンドン	ITB 出身者のヘラ・パラサリにより設立
	Museum dan Tanah Liah	2008	ジョグジャカルタ	ISI 出身の作家ウゴ・ウントロが設立
	Rumah Proses	2009	バンドン	ITB 出身の若手作家により発足
	PLATFORM3	2009	バンドン	ITB 出身のキュレーター7名で設立
	Sangkring Art Space	2007	ジョグジャカルタ	ISI 出身の作家リヨンにより設立
	Inkbator	2010	ジャカルタ	ITB 出身のキュレーター、R エフェンディが設立
	SaRanG Building	2013	ジョグジャカルタ	ISI 出身の作家アルフィにより設立

注) インドネシアのギャラリーを運営のタイプに分類したもので、これ以外に商業ギャラリーがある。本稿では主に商業ギャラリーを扱っているため、上記の運営形態の、「パサール」に影響を受けないギャラリーは研究対象には含まれていないものが多い。
 参考資料) Flores, Patrick D[2008]を参考に、筆者のオリジナル・データを加筆して作成。

[2015 年現在自身の収集資料により筆者作成]

その次に古い「タマン・ブダヤ(Taman Budaya Indonesia)」は、文化庁が主要都市に文化活動の拠点として設立を進めたアート・センターのことである。現在国内25カ所にあるアート・センターは、1970年代の文化省長官が海外視察で見た公立アートセンターをもとに構想され、第1期(1978)に8州で創立された。しかし、その運営が文化省の管轄を離れてからは、都市によって施設の運営状況に差が始め、継続が困難な地域では建物の老朽化などが進み、現在問題となっている。2012年7月1日付アンタラ・ニュースWEB版によれば、旧文化省にあたる観光・経済省長官が、「国内25カ所のタマンブダヤ(アートセンター)を活性化させ、デザイン関係者の研修、経済効果のある創造活動のために利用する」と発表した。現在まで、美術活動のために活発に利用されているタマン・ブダヤは、バリ州都デンパサール、ジョグジャカルタ、バンドン、スラバヤなどである。

「国立美術館(Museum Nasional Indonesia)」は考古資料から近代美術までの収蔵と企画展を行っている、美術館と博物館が一つになったような施設である。ここ数年、ジャカルタ北部にある国立美術館周辺が都市開発で整備されたこと、また現インドネシア大統領のジョコ・ウィドド(Joko Widodo)がジャカルタ市長だったときに美術に多くの支援を行ったことにより、現在では来館者が増加しているという³⁴⁷。文化振興局が設立した「インドネシア国立ギャラリー(Galeri Nasional Indonesia)」は、名前こそギャラリーであるが、1階建ての本館と2階建て別館を備えた美術館レベルの施設である(写真54)。しかし、本来美術館の重要な役割の一つであるはずの作品収集にはあまり力をいれておらず、所属学芸員を配しない代わりに、一定期間で入れ替えをするキュレーター・チームが企画展に携わる。また、ときには「箱貸し」として、外部が主催する企画展に会場だけを貸す場合もある³⁴⁸。

ここまで公立の美術館を見てきたが、日本のように、ほとんどの都道府県に県立・市立の美術館・博物館がある状況と比較すると、政府によって設立・運営されている美術鑑賞の施設が非常に少ないことがわかる。上記の公立施設で定額の入館料が必要なのは国立美術館のみ³⁴⁹で、他の施設は展覧会によって無料またはチケット販売がある。

³⁴⁷ 2014年7月11日におこなったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

³⁴⁸ たとえば第4章第1節第4項で記述したエドウィン画廊の中国美術展は、国立ギャラリーで開催されているが、企画・運営したのはエドウィン画廊だった。

³⁴⁹ 大人 5,000 ルピア(約50円)、子供 2,000 ルピア(約20円)。



写真 54 インドネシア国立ギャラリー[国立ギャラリーHP より]



写真 55 ジョグジャカルタのタマンブダヤ [youthyakarta.com]

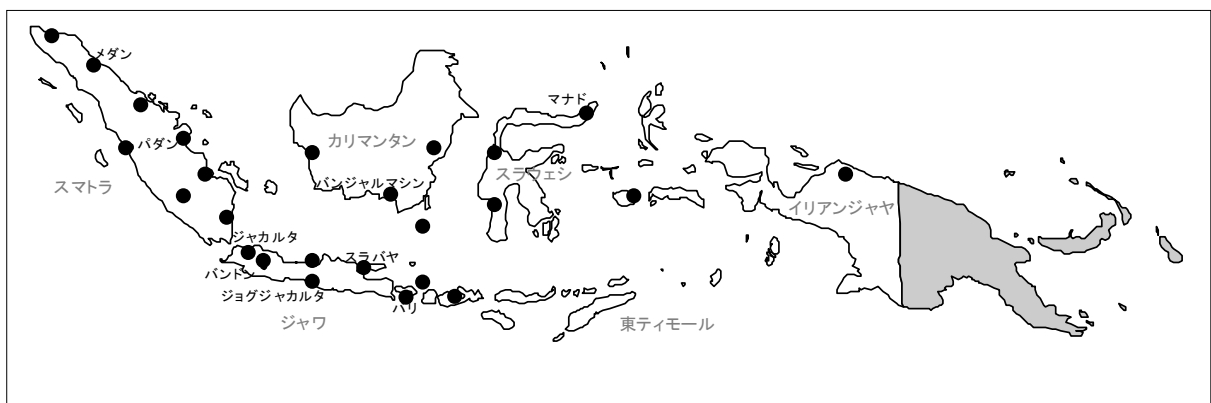


図 17 タマン・ブダヤ(アートセンター)の分布

教育機関ベースに分類されているのは、大学内で運営しているスペースである。定期的に充実した展覧会を企画しているのはバンドン工科大学 (ITB) の Galeri Soemardja(スマルジャ・ギャラリー)で、美術デザイン学部の講師や卒業生が所属キュレーターとして、作品展やワークショップ、収蔵品の展示などを企画している。スマルジャ・ギャラリーでは過去にアスムジョ・J・イリアント、リフキ・エフェンディ、アミヌディン・シレガルなど、インドネシア現代美術の発展に深く関わり影響を与えた ITB の教員たちがキュレーターを務めている。ギャラリー横には美術系の本屋を配しており、品揃えが良いとはけしていえないが、英語、インドネシア語の美術関係書籍を学生が手にすることが可能である。

いっぽう、現代美術の二大牽引力として前述したジョグジャカルタ芸術院のギャラリー・カタムシはあまり活用されておらず、卒業制作の時期や学期末の作品提出の際に、作品を並べる場として利用されている程度である。これらは入場無料で、大学関係者以外にも開かれた展示空間であるが、広大な大学の敷地内にある展示会場まで外部から訪れる人はさほど多くはない³⁵⁰。



写真 56 ジョグジャカルタ芸術院内のカタムシ・ギャラリー(左)／バンドン工科大学内スマルジャ・ギャラリー(右)[筆者撮影]

財団支援型に区分されている「ブンタラ・ブダヤ (Bentara Budaya)」はコンパス新聞社 (KOMPAS) が運営するもので、1982 年にジョグジャカルタ、1985 年にジャカルタ、2011 年にバリ州都デンパサールに設立された。ブンタラ・ブダヤでの活動は、コンパス社の社会貢献と芸術支援事業の一環として行われるもので、美術展のほか映画上映や出版物の展示・販売なども開催される。ジャカルタのブンタラ・ブダヤには、インドネシア美術史で前述したアフアンディやスジョヨノなど、近代絵画の巨匠の作品 573 点の他に中国陶器も収蔵されている。

ジョグジャカルタのブンタラ・ブダヤの場合、自身の作品発表に会場を借りたい場合には、資料を持参してギャラリー空間の担当者と話し合いの上、使用が認められたら基本的に無料で会場を

³⁵⁰ 国内で総合的に美術活動が盛んになってきた昨今、教育機関ベースのアートスペースはとくに美術コースをもつ私立大学などで開設されている可能性があるが、筆者の調査でわかった範囲は掲載のとおりである。

使用できる。日本の貸し画廊のような、レンタル料金は発生しないが、ブンタラ・ブダヤへ作品一点を寄贈するというのが口頭での使用取り決めとなっている³⁵¹。

同じく財団支援型として掲載のある Cemeti Art House (チムティ・アートハウス) は、第2章第2節第2-2項で記したジョグジャカルタの現代美術画廊である。1988 年の設立後、美術活動の情報収集と広報を行う拠点として 1995 年にチムティ財団を設立したため、フローレスは財団支援型に区分したと思われるが、チムティ財団はチムティ画廊とは別の場に事務所をもって活動をしていたため、チムティ画廊の活動だけを見れば、一般的な画廊と相違はない。ここに区分されたアート・スペースは、鑑賞者が訪れて展覧会を見るならば、いわゆる商業画廊との区別は不可能だろう。

財団支援型の中で注記が必要なのは「ジョグジャ・ナショナル・ミュージアム (Jogja Nasional Museum)」である。名称は国立美術館 (ナショナル・ミュージアム) だが、JNM はジョグジャカルタ王の血縁にある王族が代表をつとめる文化財団が運営する美術館で国立ではない [廣田 2015c]³⁵²。

次に美術家あるいは蒐集家の私設美術館を見てみよう。美術家の私設美術館が多いのはバンドンとジョグジャカルタである。また、第2章第2節第2-4項で記したように、観光ブームと絵画の美術市場ブームが重なり、成功したバリ島の画商が設立した美術館もここに区分されているため、バリ絵画の画廊の名もある。1970 年、新美術運動がおこる以前のもっとも早い時期に私設美術館を建てたのは、「プルサギ」のメンバーであり、インドネシア近代美術を牽引したアフアンディのみである。アフアンディ自身の設計による個性的な美術館はジョグジャカルタの東部に位置し、彼の死後も娘で美術家のカルティカ・アフアンディ (Kartika Affandi) によって運営されている。またカルティカ本人も 2005 年、ジョグジャカルタ北部にある自宅の敷地内に自身の作品を展示した本館と、女性作家の作品を常設展示するカルティカ美術館をつくった³⁵³。

³⁵¹ 2000 年に筆者自身が個展の会場をジョグジャカルタで探していたときに、記述した条件を担当者から聞いた。結局、筆者はその後、ブンタラ・ブダヤでは個展を行わず、自身が運営を始めたブンダ・アート・スペースでジョグジャカルタ初の個展を開催した。

³⁵² ジョグジャカルタ芸術院 (ISI) は 1998 年に現在の所在地であるセウォン (ジョグジャカルタ市内から南に10キロほどの場所) へ移転したが、それまではジョグジャカルタ中心地にキャンパスをもっていた。JNM はこの旧芸術院の校舎をそのまま再利用して開館したものである。芸術大学の教室の間取りをそのままにした独特の空間は現代美術の美術家にも好まれ、また大きな美術展をするのにも適しているため、「箱貸し」として使われることが多い。2008 年には、国際交流基金の日伊有効年記念事業として、日本人作家 24 組 56 名がインドネシアで滞在・制作をし、バンドン、ジョグジャカルタ、ジャカルタで作品展、パフォーマンス、ワークショップなどのイベントを開催した (2008 年 4 月 19 日～5 月 18 日)。筆者はジョグジャカルタのコーディネーターとして JNM を会場に提案。『KITA!!! Japanese Artists Meet Indonesia』展のメイン会場は JNM になった。この際、JNM は初めて大規模な展覧会場としてこの場を提供した。

³⁵³ 筆者が 2004 年に制作し、ジョグジャカルタのアート・センターで発表した作品も、カルティカ美術館に収蔵されている。カルティカ美術館は本人の自宅内にあることもあり、常に一般に向けて公開・運営されていないため、表には掲載しなかった。



写真 57 ネカ美術館



写真 58 アファンディ美術館

美術家による私設美術館は、基本的に自らの作品展示が主であり、一部が企画展などで使用される。入館料を提示しているもの、無料なもの、開館時間が一定ではなく、事前に連絡しておく必要があるものなど、運営形態は様々である。画商の私設美術館としてバリのネカ美術館とアグン・ライ美術館がここに分類されているが、これらは共に入館料を要する³⁵⁴。美術家・蒐集家による私設美術館として分類されたものをみると、大きく三つに分けることができる。ひとつは近代美術の巨匠によるもの、そしてバリ絵画の画商である。彼らの私設美術館設立の時期は80年代におこった美術市場のブームと成長に重なっており、とくにバリの美術館に関しては、バリ観光客への絵画販売が大きな目的となっていることは明らかである。

その中で、他と性質を異にするのが蒐集家、オイ・ホン・ジン(Oei Hong Djien:以降、OHD と記す)の美術館である。OHD については第4章第2節で詳述したが、美術家のパトロンの役割を果たした蒐集家による、インドネシア近代美術から現代美術の現在までを現在進行形でコレクションを見ることができる、希有で貴重な美術館である。

³⁵⁴ ネカ美術館は大人 50,000 ルピア(約 500 円)、12 歳以下の子供は無料。外国人観光客の多い地域の場合、インドネシア国民の料金と、外国人の料金が異なるダブルスタンダードを使う美術館もある。

最後に分類された美術家・キュレーター主導型のアートのスペースは、2000 年以降に誕生した新たな形態の美術活動場である。とくに本章で詳述をしていくジョグジャカルタの国際的な美術の祭典「アート・ジョグ (ART/JOG)」が認知され、多くの来場者を動員できるようになった 2008 年頃からは、美術家・キュレーター主導だけではなく、普通大学出身の美術に興味ある主体が多様な形態で美術と関わるスペースの運営を始めており、現在も増加中である。現代美術の活動や作品発表が定期的に行われているのはこの分類に多く、こうした形態のアートのスペースは今後も増加していくとみられる。美術家が運営をするという意味で「アーティスト・ランニング・スペース (Artist Running Space)」とも呼ばれるこれらのスペースでは、公的支援のない中で、スペースの運営者主催や、展示を行う美術家の自己負担で活動にかかる費用を捻出するのが一般的である³⁵⁵。

ここまで、インドネシアにおける美術支援と、美術を収集し、展示する場や、美術の活動を行う場について状況をみてきた。インドネシア政府主導の美術活動を行う場、あるいは美術支援の組織が非常に少ないことがわかる。そのため、不足したアートインフラを補うために、経済的余裕のある主体によって私設美術館が設立され、また積極的な美術家により、小規模ではあるが自由に活動のできるアートのスペースが成長してきた過程をみることができた。

「インドネシアの美術界はずいぶん成長したと思う。けれども足りないのは政府による支援」、「アートインフラが未熟なために、インドネシア美術界は無秩序に動いている」、「国際的にもインドネシア現代美術は注目され始めているのに、インドネシア政府はまったくそれを認めようとはしない」。こういった声は、筆者が調査をする間、多くのインフォーマントから聞かれた³⁵⁶。現代美術が支援されにくい理由としては、ジャンルそのものがまだ新しく、認知されていないことが挙げられるだろう。また現代美術が扱うテーマや、作品形態がインドネシアのナショナリズムを鼓舞する類いのものではなく、どちらかといえばグローバリズムを象徴し、国際的な主張をするものと理解され、伝統を継承する要素がないと判断されているとも考えられる。新しいジャンルである現代美術については、政府関係者もまだ理解が浅く、支援対象として有効であるかの判断ができないようである³⁵⁷。このような状況の中で、2000 年頃「マネジメント (management)」の語がインドネシア美術界に入ってきた状況から確認していこう。

³⁵⁵ 筆者自身も 2000 年から 2008 年までジョグジャカルタでブンダ・アートのスペース (benda. art space) というスペース運営に関わった [国際交流基金 2005:157]。運営側に資金がなかったため、当時企画したイベントは、すべて関係者負担で実施された。筆者が日本から日本人作家を招聘して展覧会を行う際も、渡航費は作家負担、展覧会の運営には国際交流基金ジャカルタ事務所からの支援を受けるなどして実施をした。

³⁵⁶ かつてより伝統舞踊、伝統音楽、あるいは伝統工芸などに対しては、州や区政からの支援形態があったが、現代美術というジャンルに対する公的支援についてはほとんど聞いたことがない。かつてジョグジャカルタの現代美術家が国際的に歴史があるヴェニス・ビエンナーレに参加する機会を得た際にも、これに支援する政府の体制はなかった。ビエンナーレで最も古い歴史をもつベニス・ビエンナーレに参加できるというのは、作家にとっては名誉だとされており、日本では国際交流基金なども参加する美術家に対しては支援を行っている。先進国では、この国際的は「美術のオリンピック」として力を入れているといえる。

³⁵⁷ 2013 年 2 月 5 日に行ったヌルディアン・イッサン氏への聞き取りによる。

(3) ヘリ・ペマッド・アートマネジメント

1999 年からジョグジャカルタで制作・発表活動をしていた筆者が、美術界で「アートマネジメント」に関わる語としてはじめに聞いたのは「美術家のマネージャー(*manager seniman*)」という語だった。そしてその後、「アートマネジメント」という用語も少しずつ定着していったと記憶している³⁵⁸。ではなぜ、インドネシアの現代美術界で、この頃アートマネジメントが注目され始めたのだろうか。

2000 年代初頭、インドネシアの美術界は世界的な現代美術市場ブームの影響により、美術作品が投資の対象になるとして注目が集まった。このブームによりとくに若手現代美術家の作品が、アジア近隣諸国からだけでなく欧米の美術関係者からも注目され始めた。若手作家はやがて、海外からインドネシアへやってくる美術関係者の来訪を受け、海外で作品発表する機会を得ていく。それまで国外へ出る経験はほとんどなく、英語力や作品売上の交渉も経験してこなかった彼らは、自身の作品価格設定や、海外での展覧会参加に関わる英文の契約書作成など、作品制作とは異なる能力の必要性に直面する。

こうして現場の美術家本人から、アートマネジメントについて学ぶ必要と欲求が生まれ、「美術家のマネージャー」「アートをマネージする方法」をテーマとした討論会やワークショップが、現代美術の盛んな都市バンドンやジョグジャカルタで開催され始めた³⁵⁹。国際的な美術関係者との接点が増えるにつれ、インドネシア美術界で活動する主体も、不足しているインフラについて、考える機会を増やしていったのである。そのような中、2004 年ジョグジャカルタで「ヘリ・ペマッド・アートマネジメント(Heri Pemad Art Management 以降、HPAM と記す)」が設立された。以下でインドネシア最初の「アートマネジメント業」を興したヘリ・ペマッドの略歴から、HPAM 設立、その後の活動を追っていく

³⁶⁰。

ヘリ・ペマッド(Heri Pemad:以降ペマッドと記す)は 1976 年ジャワ島スコハルジョに生まれた。美術家を目指し、ジョグジャカルタ芸術院(ISI)美術学部絵画科に入学するが、道半ばで美術家の道を断念する。しかし彼はそのままジョグジャカルタに留まり、1990 年代後半から美術展覧会の案内

³⁵⁸ 第 X 表にあるクロラ財団の「クロラ(*kelola*)」は経営・運営・実施・処理などを意味するインドネシア語で、英語の「マネージ」に近い語である。それを鑑みると 1999 年設立のクロラ財団にも、多様な芸術を「マネージ」という意識があったのかもしれない。

³⁵⁹ 討論の場では、国際的美術家のマネージャーについての紹介、美術家のマネージャーの必要性やそのあり方などについて活発な話し合いがなされた。(2013 年 12 月 5 日、ヌルディアン・イッサン氏への聞き取りによる)。筆者は二名の仲間と共に 2000 年にジョグジャカルタでオルタナティブ・スペース *benda.art space* を立ち上げ活動していた。当時 *benda.art space* でも同世代の美術家を集め、美術家としてどのように自身のマネージをするかといった討論を繰り返した。

³⁶⁰ 2008 年には、ジョグジャカルタのタマンブダヤ(アート・センター)において「戦略:現在アートマネジメント」というセミナーが開催された。主催は IVAA (Indonesia Visual Art Archive)とクロラ財団。スピーカーは *Kedai Kebun Forum* のユスティ・ネニ(Yusti Neni)、iCAN と Studio Biru 代表ティタルビ(Titarubi)、インドネシア・フランス文化協会ディレクターのマリ・ラ・ソード(Marie La Sourd)、マレーシアのヴァレンタイン・ウィリー画廊マネージャーのババリー・ヨン(Baverly Yong)の4名だった。セミナーでスピーカーとなった、マレーシアの画廊マネージャーは、美術界のインフラで重要な要素として、美術教育、美術の実践、展覧会(作品発表)の機会、ドキュメンテーション(批評の場)、商業部門(売買)、独立したコミュニティの支援、公共団体・公的部門からの支援を挙げた[Wardani 2008:67]。

状配達人として仕事を始めた。美術活動の盛んなジョグジャカルタでは、美術関係の展覧会、討論会、イベントが頻繁に開催され、主催者はその度に、300～1000 通の案内状を発送しなければならない。小さな街ジョグジャカルタでは、オートバイさえあれば、数百通の案内状も1～2日で届けられるため、切手代よりも配達人への日当の方が安価となり、郵送費を節約することができる。また配達人にとっても、数多く催される展覧会やコンサートの案内状配達を数カ所から請け負えば、最低限の生活費を得ることが可能だった³⁶¹。



写真 59 展覧会の案内状(左)／アート・ジョグ会場での筆者とペマッド(右)

ペマッドは案内状配達の仕事以外に、2004 年創刊の美術誌『ヴィジュアルアーツ (VISUAL ARTS)』のジョグジャカルタでの販売代理も行った。インドネシアでは数少ない、全頁カラーの美術専門誌はジャカルタで刊行されたが、こうした美術誌は一般の書店ではほとんど購買されないため、インドネシアの各都市に販売代理店を配し、そこから購買者へ販売するシステムをとっていたのである³⁶²。案内状配達と『ヴィジュアルアーツ』の配達を通じ、ペマッドはジョグジャカルタ在住の美術家、画廊、蒐集家らとの親交を深め、広範囲のネットワークを形成していった。当時を振り返り、彼は次のように語っている。

あの頃は楽しいことがたくさんあったよ。僕らのようなただの若い小僧が、普通だったらウイダヤットさ³⁶³んと話すなんて機会はないじゃないか。でも、僕はジョグジャカルタから出か

³⁶¹ 当時、筆者もジョグジャカルタで展覧会を開催するときに、案内状配達人を使用したことがある。当時、案内状一枚の切手代は 2,000 ルピア(約20円)だった。たとえば100名に案内状を送ると 200,000 ルピア(約 2,000 円)の費用が必要である。そして郵便局員によって配達されるのに3～4日かかる。しかし100枚を2日で配達してもらい、配達人に日当 30,000 ルピア×2日で 60,000 ルピア(約600円)支払えば、大きく節約できるのである。当時はペマッド以外にもジョグジャカルタの美術家の家を多く知っている人が、同じような仕事をしており、筆者が頼んでいた配達人は日当ではなく、一通を切手代の半額で引き受けてくれた。

³⁶² 『ヴィジュアルアーツ』の価格は 35,000 ルピア(約350円)、国内では高価な雑誌といえるが、美術界で一定の知名度もあり、作品で生活のできるシニア美術家はこれを購買した。

³⁶³ ジョグジャカルタで活動した近代美術画家。1994 年マグランに私設美術館を設立した。2002 年没。

けていって、案内状を渡すわけだよ。何度か行くうちに、ウィダヤットさんに限らず、あの作家は朝何時になるとコーヒーを飲んで休憩するとか、この作家は何時頃マンディ(水浴び)を終えているとか、わかるようになってね。だからそれぞれの作家が制作に集中していない時間帯を狙って届けに行けるようになったんだ。そしたらある日、ウィダヤットさんの家に行ったとき、「おい、君、せっかく来たんだから、一度ここで休んでいきなさい」って、お茶をいただいてね、それから親しくさせてもらえるようになったんだ。僕にとっては、あの仕事があったからこそ、今があるんだよ³⁶⁴。

ペマッドはシニア作家と親しくなるだけではなく、配達先で会う芸術院時代の同期や後輩とも、より深くつきあい始めた。経済的に豊かではない美術家たちの作品撮影や、撮影した作品のデータ管理を手伝うようになり、数年で美術家約300名の作品データを管理・保管するに至る³⁶⁵。そして2002年には、案内状配達を通じて親しくなった、近代絵画家ウィダヤットの私設美術館で開催される展覧会の企画運営すべてを任せられ、出品作家115名の大規模な展覧会を取り仕切った。若手作家も多数出品し、若手の作品に興味をもつ都市部の蒐集家も多く来場したことにより、入場者数、作品売り上げ数で関係者を驚かせた³⁶⁶。

ウィダヤット美術館で開催された展覧会の成功により、ペマッドは「インドネシアで一番多くの美術家と蒐集家を知る男」といわれる独自のポジションを確立していく。そして2004年に自身の名を冠した「ヘリ・ペマッド・アート・マネジメント(Heri Pemad Art Management:以降 HPAM と記す)」を設立、6名の運営スタッフ、15名の梱包・輸送スタッフとで組織を運営している³⁶⁷。

こうして、インドネシア美術界で新たな役割を担うアートインフラとなった HPAM の業務は大別すると二つある。ひとつは「美術家のマネージャー」業務である。若手作家を画廊へ売り込み、展覧会開催を承諾する画廊が見つければ、展覧会のテーマや作品について説明のできるキュレーターを選考し、若手作家の作品を見せ、展覧会カタログの執筆を依頼する³⁶⁸。美術家の創作活動の環境

³⁶⁴ 2012年7月17日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

³⁶⁵ 筆者が九州大学大学院人文科学研究院教授の後小路雅弘氏の近代・現代美術調査に同行した際、短期間の調査日程の中で多くの作家資料が必要となり、ヘリ・ペマッドに相談したことがある。彼は数枚のCDに50名ほどの若手作家のデータ(略歴、作品画像、作品情報)をまとめ、提供してくれた。そのとき、筆者ははじめて彼がレベルの高い管理能力をもっていると感じた。

³⁶⁶ 『再創造(Re-Kreasi)』展はウィダヤット・ミュージアムのオーナー、H.ウィダヤットの没後100日を記念し、2002年9月28日～10月12日に開催された。展覧会における売上作品数と総額は未確認だが、美術市場が活発な動きを見せ始める2000年代初頭のブーム以前に、多額の作品売り上げを導いている(2012年7月17日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる)。

³⁶⁷ データは2012年7月17日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによるものなので、2016年1月に再度確認をとったところ、スタッフ数に変動はないと回答を得た。

³⁶⁸ インドネシアのキュレーターについては第2章第2節第2-1項でも記したが、一般的には美術館所属、あるいは画廊所属のキュレーターという職は少なく、美術大学の教員がキュレーターにもなっているという場合が多い。彼らは「キュレーター(kurator)」あるいは「インディペンデント・キュレーター(kurator independen)」と呼ばれ、画廊の企画展の際に、企画そのものを考案し、展覧会名、参加作家を決定する。インドネシアでは小規模の画廊でも、企画

を整え、制作に必要な資料を集め³⁶⁹、作品が完成すれば、作品の梱包や会場までの輸送も支援する。そして作品が多く購入されるよう、蒐集家への広報活動も行う。

もうひとつは催し物の主催者「イベント・オーガナイザー」として美術展を企画立案し、運営する業務である。催し物の規模によっても実施過程は異なるが、大きな流れとしては、会場の確保をし、キュレーターを探し、展覧会テーマを決定し、出品美術家を選出する。準備期間中には美術家のスタジオを回り、制作状況を確認し、会場設営の準備をし、カタログ作成のための作品撮影、完成した作品の梱包作業・集配から搬入、会場での作品設置、設置のための備品確保や職人配備も行う。その他にも、展覧会の案内状発送、開会式の会場設営やケータリング(食事配膳)の手配など、美術展の企画立案から実施までのすべての過程を掌握し指示する。

細分化・専門化したアートインフラが整い、各分野に専門職が配置されているアートマネジメント先進国に比べ、インフラが未熟なインドネシアの現代美術界では、HPAM がハードとソフトの不足を補い、多種多様な専門職を一つの組織で引き受けている。ペマッドは HPAM の役割を次のように語っている。

僕はなんでも屋なんだよ。周囲から「君はアートマネジメントをしているのだ」と言われたから、「アートマネジメント」という語をつけて組織を作ったけれど、正確なところはよくわからないよ。僕はただ、インドネシア美術界が活発に活動できるようになるために、足りない部分を埋めているだけでね。「これが足りない」と作家に言われて、僕にできることがあるなら、それを手伝うってことだよ³⁷⁰。

ここまで記してきたように、インドネシア現代美術界では、美術家が公的支援を受けることは困難な状況である。しかし、HPAM は独自のネットワークを生かし、それまでの現代美術界には実践のなかった大規模な展覧会や海外での展覧会を次々と実現させていく。次節では、HPAM の実践を、具体的にみていこう。

展の際には展覧会カタログを作成するのが一般的で、その中にキュレーターが展覧会のコンセプトや作家の作品解説を記す。キュレーターは上記の仕事に対して、画廊から報酬を得る。

³⁶⁹ 気になる雑誌などがあっても、経済力不足で購入できない若手作家などに、資料の提供などをする(2012年7月17日におこなったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる)。

³⁷⁰ 2012年7月17日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

2. ジョグジャカルタ発：美術の祭典

(1) ペマッド流の美術イベント

2002 年ウィダヤット美術館で開催した展覧会以降、HPAM がオーガナイズ³⁷¹した美術展を一覧にしたのが第24表である。この中から、2003 年の「Bazart-Artfair (バザート／アートフェア：以下バザート)」に注目して見ていきたい。ジョグジャカルタでは 1988 年に始まった「ジョグジャカルタ・アート・フェスティバル」(FKY = *Festival Kesenian Yogyakarta*：以降 FKY と記す)³⁷²が毎年開催される。FKY は一般市民のための文化イベントで、開会式はジョグジャカルタの目抜き通りを通行止めにして盛大なパレードを行い、会場となるジョグジャカルタ特別区立博物館 (Benten Vredeburg) 内ではジョグジャカルタ芸術院学生による美術展などが行われる。博物館の敷地には展示即売ブースが並び、バティック(ロウケツ染め)、伝統ガラス絵、竹細工などのあらゆる工芸品や食品を含む名産品が販売され賑わう。



写真 60 FKY 開会パレード



写真 61 博物館内での展覧会風景

³⁷¹ 英語「オーガナイズ(organize)」は計画する、整理する、組織する、手配するなどの意。インドネシアでも現在は英語のままで使用することが多い。ペマッドの仕事の場合、組織をまとめ、(興行を)主催し、すべての関係者をまとめており、言葉どおりの業務を行っているといえる。インドネシアにおいて一般的に使用される語のため、本論でも和訳はせず、「オーガナイザー」と記した。

³⁷² ジョグジャカルタ観光局が主催し、ジョグジャカルタ特別区立博物館 (Vredeburg Fort) やアートセンター (Taman Budaya Yogyakarta) を会場に開催される「ジョグジャカルタ芸術祭 (Festival Kesenian Yogyakarta)」は FKY と略される。インドネシアでは 8 月から新学期が始まるので、FKY は毎年 6 月末～7 月中旬に開催される。

第24表 HPAM が企画実施した展覧会一覧

年	展覧会名	会場
2002	「Pameran Re-Kreasi」展	ウィダヤット・ミュージアム(中部ジャワ・マグラ)
	「Knowing Gaudi」展	ミエン画廊(スペイン)★
2003	「Bazart – Artfair」	ジョグジャカルタ特別区立博物館(ジョグジャカルタ)
2004	「Bazart - Artfair」	ジョグジャカルタ特別区立博物館(ジョグジャカルタ)
2005	「Melihat Jagat Dari Kaliurang」展	ウルン・スントル・ミュージアム(ジョグジャカルタ)
	「Art for Aceh」	ベンテン美術展(ジョグジャカルタ)
2006	「ジョグジャカルタ・ビエンナーレ」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
	「Homage to Homesite」展	JNM(ジョグジャ・ナショナル・ミュージアム)
	「Wedding Tobacco and Art」展	トゥリバクティ・ビル(マグラ)
2007	「Shanghai Artfair」	上海(ヴィジュアル・アーツの出展)●★
	「Yang Error」展	パルキル・スペース(ジョグジャカルタ)
	「Young Arrow」展	ジョグジャ・ギャラリー(ジョグジャカルタ)
	「Imagined Affandi」展	ナショナル・アーカイブ・インドネシア(ジャカルタ)
	Ugo Untoro 個展「Poem of Blood」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
2008	「Seksi Nian 69」展	JNM(ジョグジャ・ナショナル・ミュージアム)
	「Jogja Artfair #1」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
	「Loro Blonyo Kontemporer」展	トゥリバクティ・ビル(マグラ)
2009	「Jogja Artfair #2」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
	「In Rainbow」展	エサ・サンプルナ・アート・ハウス(スラバヤ)
2010	I Gusti Ngurah Udiantara 個展「Pop Imagery」	スマラン・コンテンポラリー・画廊(スマラン)●
	Samsul Arifin 個展「The Maker」展	アーク画廊(ジャカルタ)●
	「Space & Images」展	チブトラ・WM・ギャラリー(ジャカルタ)
	「アート・ジョグ 10」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
2011	「Isles of A City Named Jogja」展	プリモ・メラ画廊(イタリア)●★
	「Close The Gap」展	メルボルン国際ファインアート(オーストラリア)●★
	Ugo Untoro 個展「Papers and Ugo」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
	Samsul Arifin 個展「Goni's Voice」	スコープ・バーゼル(スイス)●★
	「Indonesian Eyes」展	チブトラ・アートプレナー(ジャカルタ)●
	「アート・ジョグ 11」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)
2012	「Indonesian Eyes」展	サーチ画廊(イギリス)●★
	「Trip to Indonesia」展	アート・ステージ・シンガポール●★
	「Insight」展, Vaduz, Liechtenstein	Kunstraum Liechtenstein(ドイツ)●★
	「アート・ジョグ 12」	TBY(ジョグジャカルタ・アート・センター)

注) 会場のあとに「●」が付いたものは、HPAM が主としてオーガナイズしたのではなく「co-organizer」として関わったもの。

「★」の付いたものは海外で開催されたもの。

資料) HPAM から得た資料により筆者作成。

FKY の関連イベントとして、2003 年にペマッドは「アートフェア」の企画実行を依頼された。それまで FKY の中で開催されてきた美術展は、基本的には若手作家の作品を展示することが目的であり、作品販売を積極的に行うものではなかった。それに対し「バザート／アートフェア」³⁷³は、「美術の市場」というイメージを明快に打ち出したイベントであり、出品作品には堂々と価格が表示された。ペマッドは中堅から若手まで、多数の美術家から「バザート」に出品する品々を集め、それを販売する催しを実行したのだった。これによりペマッドは、自らが画廊のような販売空間を所有するのではなく、様々なイベントを通して美術の価値を「市場化」という、独自のポジションを不動にした。当時を振り返り、彼は次のように語っている。

2003 年の「バザート」では、美術家のパレットや、趣味で集めた骨董品、ドローイングなど、細々としたものを売って、多くの収益を上げることができたんだよ。この結果をみて、次のイベントの運営費用はその前のイベントの収益から得ることができると見込めるようになったのさ³⁷⁴。

翌年 2004 年、第2回「バザート」を開催した12月暮れに、スマトラ島沖地震が大津波を引き起こし、アチェは甚大な被害を受けた。そのため翌 2005 年6月の FKY では、「アチェのための美術 (Art For Aceh)」という展覧会とバザールの性格を併せたイベントを「バザート」の代わりに企画した。翌 2006 年は、開催地であるジョグジャカルタが5月に中部ジャワ沖地震による被害を受けたため、まだ復興していないジョグジャカルタでは FKY 開催を中止、「バザート」も見送りとなった。2007 年には FKY 主催者であるジョグジャカルタ市実行委員会と民間の実行委員会の間で摩擦が生じ、「バザート」の企画は消滅した。

このような伏線があり、HPAM はこの後にインドネシア現代美術を国際的に紹介する美術の祭典をオーガナイズしていくことになる。それが 2008 年に始まる「ジョグジャ・アートフェア (Jogja Art Fair)」である。「バザート」で大規模なイベント運営のノウハウを学んだペマッドが、次に構想した「ジョグジャ・アートフェア」の開始は、インドネシア現代美術の大きな画期である。もはや FKY の関連イベントではなく、単独の美術の祭典として始まった大型美術展の実現について、ペマッドはこう話した。

2008 年には第1回「ジョグジャ・アートフェア (JAF: Jogja Art Fair)」を立ち上げたんだ。以前から海外でよくある「アートフェア」のようなものを、自分の手で作りたいと考えていたから

³⁷³ 「バザート」とは、市場を意味するペルシア語の「バザール (*bazar*)」と「アート (*art*)」を組み合わせた造語である。日本同様、インドネシアでも大勢が様々な品物を持ち寄って販売する「バザール」に類似するものが開催されることがあり、その用語は浸透している。

³⁷⁴ 2012 年 7 月 17 日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

ね。これから若手作家の略歴の一行に「ジョグジャ・アートフェアに参加」と記されることも目的の一つだった。³⁷⁵

ペマッドが「アートフェア」を企画した目的の一つに、「作家の略歴の一行」という語りが出てきたとき、筆者にはこの気持ちがよくわかる気がした。美術界では、美術家のつくる作品自体の評価以外に、その美術家の経歴が評価されることがある。そんなとき、過去にどのような場所で、どのような展覧会に参加していたのかは重要な判断基準となる。たとえば前出のヴェネチア・ビエンナーレのような国際的美術展への参加経験があれば、それは「美術家の信用できる保証」として、強力な略歴の一行となる。ペマッドは経験が少なく、画廊などで発表する機会の少ない若手作家たちに、自身の企画した美術展へ参加することで略歴に付せる一行の経歴を提供しようとしたのだった。こうした発想が生まれるのは、彼自身がかつて絵画を学び、美術家になることを夢見たからだろう。

そしてもうひとつ、インドネシア美術界に登場した新たな参入者の存在も、「ジョグジャ・アートフェア」実現の動機のひとつとなっている。2000年代初頭に起こった現代美術ブーム以降、インドネシアの都市部を中心に、現存の若手作家が制作する現代美術作品を好んで蒐集する若手富裕層の蒐集家「アート・ラバー」が生まれたことは前章で述べた。ジョグジャカルタに集中している現代美術家の作品を購入するために、「アート・ラバー」はペマッドに若手作家のスタジオへの案内役を依頼するようになった。これはペマッドにとっても、作家のマネージャーとして若手を売り込む絶好の機会となった。こうした過程を経てペマッドは、作家のマネージャーと、イベント・オーガナイザーの業務を一度に実現できる大型美術展を構想するに至ったのである。

「アート・ラバー」たちがジョグジャカルタに来るたびに、僕が彼らを有望な若手作家のスタジオへ連れて行くんだ。それなら、いっそのこと大きな会場に若手作家の作品をたくさん展示して、そこに蒐集家たちを一同に集めて、「好きな作品を見て買って下さい」ってやった方が早いんじゃないかって思ったんだ³⁷⁶。

第1回「ジョグジャ・アートフェア(Jogja Art Fair:JAF)」³⁷⁷において、ペマッドは参加を希望する美術家800人を無選考で受け入れ、すべての作品を展示した。大量な作品のすべてが会場に展示しきれぬわけはなく、会期中に作品を販売し、壁が空けばそこに倉庫から新たな作品を展示する

³⁷⁵ 2013年1月12日に行ったヘリ・ペマッドへのメール・インタビューによる。

³⁷⁶ 2012年7月17日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

³⁷⁷ ジャワ島中央に位置するジョグジャカルタ特別区の正式名は Daerah Istimewah Yogyakarta。ジョグジャカルタは「Yogyakarta」「Jogjakarta」ともに使われており、表記に決まりはない。また一般的な会話の中では、「ジョグジャカルタ」を「ジョグジャ」と略することが多い。「アート・ジョグ」の「JOG」は、「Jogjakarta」の頭部分をとったものである。

という回転方式だった。まさにダイナミックな美術の見本市である³⁷⁸。このペマッド流「アートフェア」は、その会期中に出品作品の約65パーセントを販売した³⁷⁹。

しかしペマッド本人は初回「ジョグジャ・アートフェア」は失敗だったと評価している。選考なしで門戸を広げたために、出品者には「にわか美術家」が増え、激しく作品の質が落ちたことを理由に挙げている。展示作品の質向上のために、翌 2009 年にはバンドンからキュレーターのアミヌディン・シレガルを招待し、「スペーシング・コンテンポラリー (Spacing Contemporary)」というテーマのもとに出品者を選考した。



写真 62 「ジョグジャ・アートフェア」第 1 回、2 回カタログ表紙

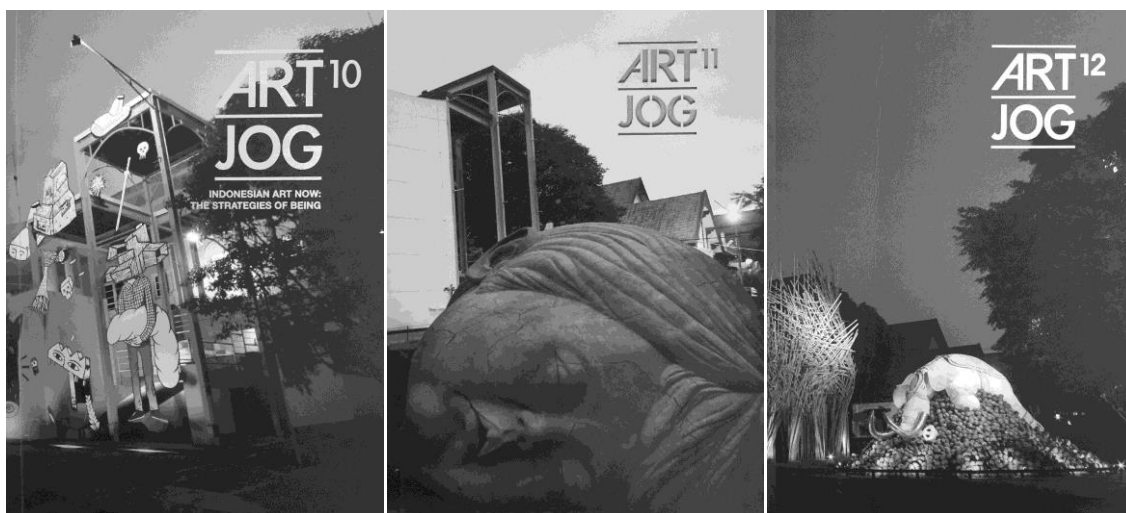


写真 63 「アート・ジョグ」第 3 回(2010)から第 5 回(2012)のカタログ表紙

³⁷⁸ アートフェアとはオークションと並び、マーケットの状況を反映するイベント。ギャラリーやアートディーラーが会場に集結し、取り扱う作品を個別に展示販売するアートの見本市。古いものではスイスの Art Basel、マイアミの Art Basel Miami、ロンドンの Frieze などがある。アジアでは東京の ART FAIR TOKYO、ソウルの KIAF、北京の CIGE などがある。現在、世界中では古美術から現代美術まで、おおよそ 150 のアートフェアが開催されている[辛 2008:227]。

³⁷⁹ 2013 年 1 月 12 日に行ったヘリ・ペマッドへのメール・インタビューによる。

「ジョグジャ・アートフェア」は回を重ねるごとに参加作家、来場者を増やし、第3回となる2010年に展覧会名を「ART/JOG (アート・ジョグ)」と改名、会場をジョグジャカルタ特別区立博物館からタマン・ブダヤ(国立アート・センター)³⁸⁰に移した。「アート・ジョグ」の改名以降は「アート・ジョグ」に開催年をつけた名称で毎年開催されている。「アート・ジョグ10」からは、美術展のために制作費を支給し、イメージ、サイズとも会場に合わせた作品を制作する「コミッション作家(commision)」を選考し、会場となるアート・センターの建築を覆ったり、正面広場を使用したりした大型の作品が展示されるようになった³⁸¹。写真62, 63でカタログの表紙になっているのは、すべて開催年のコミッション作家の作品である³⁸²。「アート・ジョグ11」から作家は三部門に分けて紹介されるようになった。すなわち、一般公募の「参加作家(participant)」、上述の「コミッション作家」そしてキュレーターがテーマに合うと評価し、美術展に出品を依頼した「招待作家(special invitation)」である³⁸³。

回を重ねるたびに関連イベントや協賛が増し、優れた作品を出品した若手作家に対する「若手作家賞」の授与、美術討論会、パフォーマンス上演などが会期中に行われた。また「アート・ジョグ」開催期間に併せて展覧会を開催するアートスペースがジョグジャカルタに急増した。ここ2年は新たに「スタジオ訪問ツアー」というプログラムも始まった。これは一般市民にもより美術に親しんでもらうために行われるもので、画廊や美術館、美術家のスタジオへ案内し、どのように美術が創造され、展示されているのかを見学するツアーである。美術界と無縁で暮らす人々にとって、美術家がどのような環境で、どのように作品を創作するのかは想像するのも困難であろう。ペマッドは美術に興味のある一般市民を対象に、ジョグジャカルタ在住の美術家のスタジオ見学のツアーを企画しているのである。こうしたアイデアが実現するのも、彼自身がもともと美術家側におり、また案内状配達によって広いネットワークを築いたことにより、可能になったものだといえる。

(2) アート・ジョグ14(ART/JOG14)

ここまで大規模になった「アート・ジョグ」とは、どのような過程を経て実現しているのだろうか。偶然にも筆者は、2014年の「アート・ジョグ14」で、インドネシア最大級といわれる美術展の裏側を、研究者・美術家として観察する機会を得た。そこで本節では、美術家が「アート・ジョグ」参加までにど

³⁸⁰ 第X章で触れた、公的アート・スペースで、ジョグジャカルタのタマン・ブダヤは他の都市と比較しても頻繁に美術活動の行われている施設のひとつに挙げられている。

³⁸¹ 2010年のコミッション作家はエコ・ヌグロホ(Eko Nugroho)、2011年はエディ・プラバンドノ(Eddi Prabandono)とクリスナ・ムルティ(Krisna Murti)、2012年はジョコ・ドウィ・アピアント(Joko Dwi Marianto)、イ・マデ・ウイダヤ・ディプトラ(I Made Widya Diputra)、アンキ・プラバンドノ(Angki Prabandono)、2013年にはペーパームーン人形劇団(Papermoon Puppet Theater)、2014年はサムスル・アルフィン(Samsul Arfin)。

³⁸² 最近の作品傾向として、インスタレーション作品のように、会場に合わせた設置をするものが多いため、カタログは展覧会が始まってからすべての作品を会場に設置された状態で撮影し、その後に刊行するケースが増えてきている。「アート・ジョグ」のカタログも開催後にカタログが作成されるため、実際に会場で展示された作品が表紙を飾ることが可能となっている。

³⁸³ 初回は国内の作家が招待されていたが、2012年には西欧で活躍するヴィム・デルヴォワ(Wim Delvoye)が、2014年には現在日本でも注目されているチームLABが、そして2015年にはオノ・ヨーコが作品を出品した。

のような過程を辿るのか、また HPAM はその過程の中でどのような役割を果たしているのかをみていこう。

「アート・ジョグ」は毎年、年度末の休暇期間である6月あたりに開催される。6月7～22日に開催される2014年の「アート・ジョグ」の参加申し込み期間は、2014年1月4日から3月20日だった。応募者は「力の遺産(LEGACIES of POWER)」というテーマのコンセプトを理解し、それに合った作品に応募する。応募に必要なのは(1)作品がわかる画像(ビデオ作品の場合は動画も可)、(2)展示作品のサイズや仕様(電源が必要か、壁面は何面必要かなど)、(3)作品のコンセプト、(4)美術家の略歴である。これらのデジタル・データをメールに添付して提出し、集まった応募データを「アート・ジョグ」のキュレーターと関係者が選考する。「アート・ジョグ14」には1,240名の応募があり、そこから100名が選考された。メールで選考を通知された各美術家は制作準備に入る。美術家によっては新作ではなく、すでに制作した作品の中から応募している場合もある。



写真 64 「ジョグジャ・アートフェア #2」作品選考の様子

ここで少しだけ筆者の作品について説明すると、作品の形態は会場の空間をそのまま使って作品を作るインスタレーションと呼ばれるものである。絵画あるいは彫刻作品の場合、作品を安全に梱包して会場まで送りさえすれば、美術家自身が会場で作品設置をする必要はない。しかしインスタレーション作品の場合は、会場の壁面、床面、照明などすべてが作品に直接関わる重要な要素となるため、基本的には美術家が現場に行き、その場で様々な条件に対処しながら作品を「インストール」していかなければならない。

筆者は《歴史の証人(Sang Saksi Sejarah)》というタイトルで、第二次世界大戦を経験した日本、フィリピン、インドネシアのお年寄りのポートレート写真と、彼らからもらった私物を展示する準備をしていた。完成した作品の写真がないので、使用する作品のパーツ(ポートレート写真、椅子や机、電球など作品構成要素)を提示し、展示予想図とともに応募した。選考後に、キュレーターからメールで問い合わせがあり、作品設置のためにはどのような空間を用意してほしいのかと聞かれた。筆

者は3×2メートルほどの壁面で、できれば建物のコーナー部分を使いたいと回答した。

「アート・ジョグ14」参加のため、筆者が日本からもっていった作品のパーツは、六つ切り(A4サイズほど)のポートレート写真約130枚と交換物の一部、平衡器、巻き尺、スケッチブックや筆記具などである。住み慣れた土地での展覧会ということもあり、設置に必要な大きくて重い工具や材料は現地調達するつもりでいた。現地入りしてからのスケジュールは次のように考えていた。初日に会場へ行き、作品設置の場所確認したら必要な電気系統の部品と、ポートレートを入れる額縁を購入する。二日目にインсталレーションに必要な家具で、レンタルできるものを探し、ポートレート写真を額縁に入れる作業をする。そして3日目と4日目は会場に入り、実際の展示空間で設置を始め、5日目は予備日とした。



写真 65 「アート・ジョグ 14」会場正面に準備されたコミッション作家の作品 [筆者撮影]

2014年6月2日の朝、会場へ到着すると、アート・センターの正面入り口前にはすでに大きな舞台が設置され、「アート・ジョグ14」のコミッション作家サムスル・アルフィン(Samsul Arfin)の作品が並べられていた(写真65)。開会式5日前のこの日、会場内ではたくさんの職人が持ち場で作業をしていた。平面作品の大半はすでに展示場所が決められ、あとは高さを決めて壁にかけるだけになっている。また立体の作品も梱包が解かれ、所定の位置に運ばれている。迷ってしまうほど広い展覧会場で、選ばれた作品の設置位置を決定するのはキュレーターのバンバン・ウィチャクソノ(Bambang Wicaksono)³⁸⁴である。一般的にこのような美術展があるとき、キュレーターが展示に関するすべての権限をもつ³⁸⁵。筆者はまず会場でバンバンから自身の作品設置に準備してある場所をたずねた。彼は筆者がメールで頼んだとおり、広い会場の角が利用できる壁面を示した(図18)。一つの壁面に他の美術家の作品もある中で、筆者のインсталレーショ

³⁸⁴ バンバン・ウィチャクソノは第2章第2節第3項の事例7の美術家でもある。

³⁸⁵ 言い換えれば展覧会そのものがキュレーターの作品でもある

ン作品を設置しなければならないことになる。「アート・ジョグ」のような大型展で、それぞれの美術家が好き勝手できないことは承知していたのであまりよい場所とは思えなかったが、キュレーターの言うことに従うしかなかった。

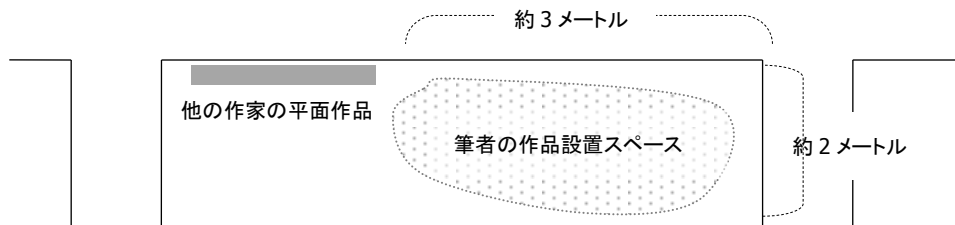


図18 はじめに提示された展示場所 [筆者作成]

そこへ、筆者が日本から到着したと聞いたペマッドがやってきた。キュレーターとのやりとりを聞きながら、筆者にたずねる。

「ミドリはこんな場所でいいのかい？ 君のあの作品だったら、もっとほかの作品と区切られてる場所がいいんじゃないかな。こっちにいいスペースがあるから、ちょっと見てごらん」

ペマッドは筆者を伴い、会場入り口に近い展示室へ向かった。そこで彼が示したのは、仮パネルで仕切り、三方が壁面になった3×4メートルほどの空間だった。更に床は木質系の床材が貼られており、本来のアートセンターの白いタイル床とは異なる住居に近いあたたかな印象があった。筆者にとっては願ってもない区画をもらい、設置はここで行うと決めた。

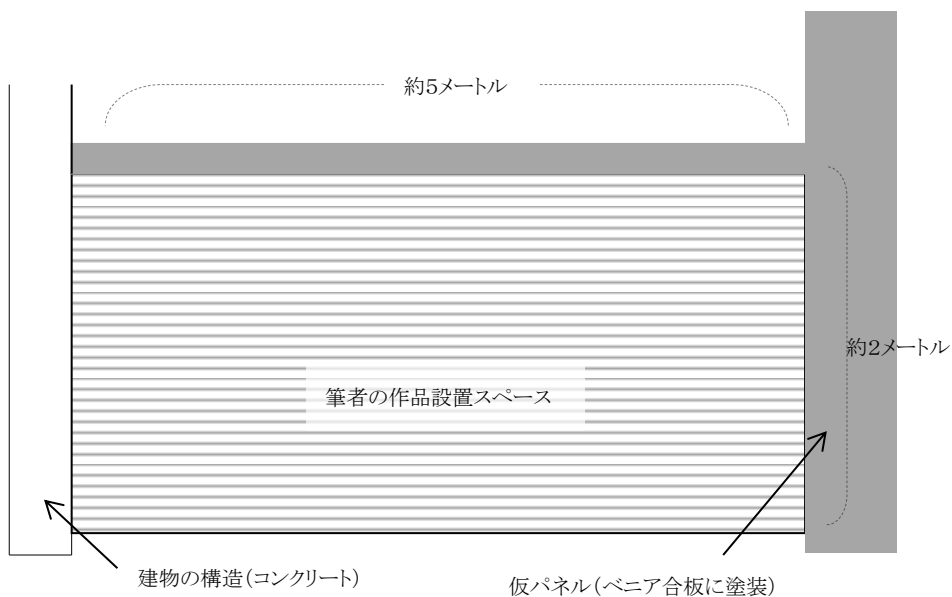


図19 最終的に与えられた展示空間 [筆者作成]

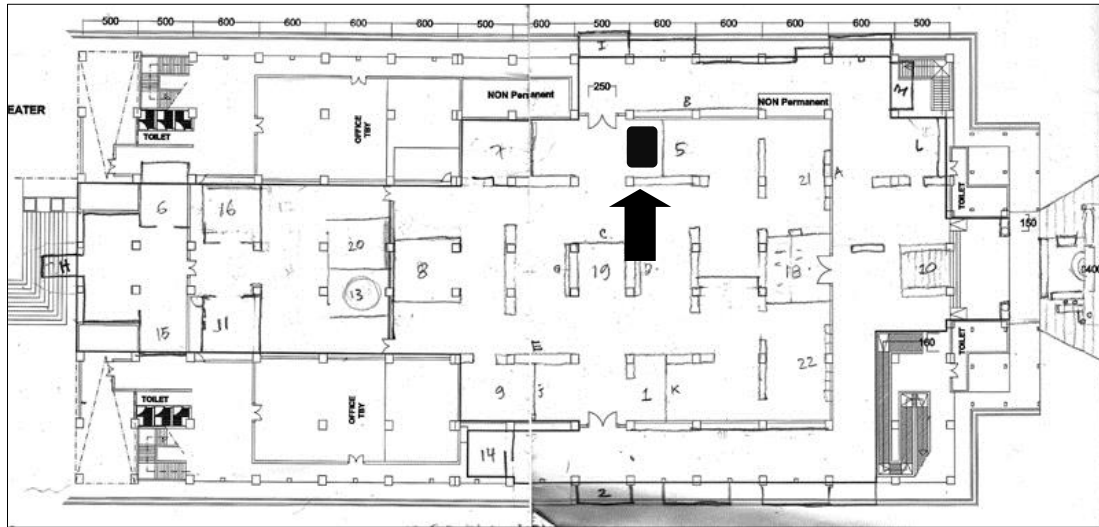


図 20 ART/JOG 会場、アートセンターの見取り図（矢印で示したのが筆者の展示空間）[HPAM 提供]

本来であれば、こうした判断はキュレーターの業務である。しかし最高責任者（CEO）であるペマッドは、会場全体を把握し、設置のスケジュールを理解し、自らの決断で出品作家の展示場所も変更できる。ペマッドは HPAM 設立後、一般大学の経済学部を卒業し、英語の堪能な右腕、サトリアガマ・ラカンタセタ（Satriagama Rakantaseta）と共にすべてのイベントを切り盛りしている。ラカンタセタはディレクターとしてペマッドと同じようにイベント全体に大きな責任をもつが、英語が堪能なため、外部の関係者との交渉や連絡を主たる業務としており、美術家の作品について口を出すことはない。ペマッドは自身も美術家であったからこそ、一般的な最高責任者であれば他者に割り振ってしまうようなアーティスティックな作業にも関わり、作品についても様々な意見やアイデアを出すのだろう。これこそが、ペマッドの感性による美術のマネジメントだといえる。

さて、筆者はこうして願ってもない好条件の設置場所を割り当てられ、展示空間のサイズが明確になったので、作品に必要な部品探しが可能になったわけである。いったん会場を出て、作品設置に必要な部品・材料を始めるところから設置を開始するまでの過程は本論に関係がないので省略し、会場へ戻ったところからまた話を進めることにしよう。開会3日前の午前中、会場周辺ではまだ多くの職人が照明用の電源の配線をしたり、作品を運んだりしている。会場は、現代美術作品を展示するためだけに設計されたものではないため、白いタイル貼りの広い空間には建物の構造上必要な大きな柱がいくつも立っている。そしてガラスの窓も多い。美術作品を展示するには非常に使い勝手の悪い空間である。そのため、美術鑑賞がしやすいよう、「アート・ジョグ」のために仮パネルを設営する必要があるのである。こうした専用の会場設営のため、職人の中には大型パネル作成

に関わる者、個々の作品設置を手伝う者、照明のための電気系統を配線する者などに分かれている。多くの職人が忙しく行き交う中で、筆者は自分の持ち場で設置を始めた³⁸⁶。

筆者が作品設置をしている間に、ペマッドは何度も足を止め、照明に指示をしたり、作品がよりよくなるアイデアを出してくる。参加作家100名、出品作品103点という大型展覧会を仕切りながらも、ときに筆者の展示場に座り込み、作品の一部を磨く手伝いまでしてくれる。写真は筆者が作品に使用した、インドネシアの古いプラスチック製の写真用額縁のガラスの汚れを落とす作業を手伝うペマッド本人(写真中央)である。この間、彼は筆者が作品設置で困っていないか、職人に指示したいことがないかなど、確認をする。彼が手伝ってくれることもありがたいが、筆者にとっては、作業しながら彼に聞き取りできることが幸運だった。



写真 66 「アート・ジョグ 14」会場の筆者作品ブースで設置を手伝うヘリ・ペマッド

今回、筆者自身が出品をし、設置段階から「アート・ジョグ」の裏側を観察することができてもっとも驚いたのは、設営に関わっていた職人たちの作業の質である。筆者が与えられた壁面は、もともとの構造である壁に、展覧会のための仮パネルを足して区切った空間で、一部の壁面はベニア合板に塗装、一部はモルタルでできていた。そのため、釘打ちが可能な壁と、電動ドリルでいったん穴を開け、そこに特殊なねじ穴を埋め込んでネジをもまなければならない部分とがあった。筆者が電動ドリルを借りに実行委員の事務所へ行くと、ペマッドは若い職人二人をつけてくれた³⁸⁷。20代

³⁸⁶ 筆者は20年来インсталレーション形態の作品を制作しているので、会場で設置する際の準備は慣れている。しかし今回は壁にかける額縁が100枚以上あり、時間と体力を節約するには手伝ってくれる人が必要だった。幸いにもジョグジャカルタ在住の日本人美術家、横内賢太郎氏がこの期間、設置を手伝ってくれたため、予定よりも早く設置を終えることができた。

³⁸⁷ 筆者の経験上、日本の美術館で招待作家となった場合には、作品設置のためのスタッフを美術館側がつけてくれたり、担当キュレーターと一緒に手伝ってくれることもある。また日本の場合、会場の設営には、設営専門の業者があり、展示内容に合わせてパネルなどを作成し設置までを行う。

半ばの、どちらかといえば田舎の青年といった風貌の彼らは、驚くほど機敏に作業を進めた(写真67)。

思えば、筆者が初めての展覧会をバリで開いた 1996 年には、木彫の作品の中にタバコの吸い殻を捨てられたこともあった。開会式では大抵の場合、軽食と飲み物が無料で振る舞われるのだが、それが目当てでやってくる若者たちが、美術品鑑賞のマナーも知らず、食べ物とタバコをもったまま会場へ入り、来場者が去った後には展示室の床に吸い殻や飲み物のグラスが散乱しているという光景を何度となく見てきた。また、筆者の作品の性格上、設置時に力仕事も必要になるため、時には職人に作業を頼んだこともあったが、美術作品の扱いに慣れていないので、作品を汚さないという手袋をして作業をするという発想もなかった。それどころか、ひどい場合には、くわえタバコで作業をする職人もたくさん見てきた。

「アート・ジョグ」で準備に関わっている職人たちも、今まで筆者が見てきた職人と見た目にはほとんど変わらない。しかし、作品設置を手伝った二人は、自分専用の手袋をもっていて、作業用の軍手と、作品に触れる際の汚れていない手袋を使い分け、ドリルで壁面に穴をあけて落ちたコンクリートの塵までも清掃してくれたのである。早くにインフラが整備され、美術界における役割が細分化して発達した日本であれば、美術梱包や美術関係の設営に特化した業者もあるが、インドネシアでは彼らのような職種の発達はかなり遅れている。風貌こそ田舎の青年だが、ペマッドが使う職人の器用さ、機敏さ、美術品を扱う態度は、かつて筆者が見てきたインドネシアの職人とはまったく異なるものだった。夕方ふらりと筆者の展示場に寄ってくれたペマッドに、どこから彼らのような若い職人を探してきたのかを聞いてみた。

あいつらはみんな、HPAM 事務所がある村で仕事もなくてふらふらしてたんだよ。せっかくこういうイベントがあるから、いろんな技術を身につけてもらってさ、そうすれば、こんなときには手伝ってもらえるし、彼らだって、ちゃんと仕事になれば嬉しいだろ。



写真 67 筆者作品の設置を手伝う職人(左)／完成した筆者の作品(右) [筆者撮影]

その後、二人の職人は、ペマッドが指示した天井の照明位置についても、わざわざ天井板をはずして屋根裏に上り、配線し直してくれた。彼らのような職人の需要が増えたのは、なにより、HPAM が企画する大型展覧会が増加したことによるものである。大型の展覧会が頻繁に開催されることにより、彼らのような役割は今後も増えていくだろう。こうした展覧会場設営に関わる職人の需要が伸びてきた一つの理由としては、大型展覧会に耐えられる充実した施設がないことが挙げられる。たとえば前述したアート・スペースの中で、一度に100点の美術作品を展示できる大きさのものは「アート・ジョグ」会場のタマン・ブダヤ(アート・センター)とジョグジャ国立美術館(JNM)がある。しかし展示空間が非常に広いため、展示作品に応じて、空間を仕切るなどの作業が必要となるのである³⁸⁸。加えて昨今の現代美術作品は、表現形態も多様化しており、ビデオや動く装置などを使用した場合には、電気系統に詳しい職人も必要となる。ペマッドはこうした需要を、HPAM 事務所周辺の村人を巻き込んで、彼らを訓練し、使っていこうと試みている。

HPAM とそこで働く職人の関係をみると、ペマッドのアートマネジメント実践には、ジャワ的な人とのつながりがベースになっていることが見えてくる。筆者は、ペマッドが案内状配達をしていた時から、国内最大級の美術展の CEO(最高責任者)になるまでの約15年間の親交があるが、一貫して感じるのは彼の腰の低さである。ジョグジャカルタ郊外の田舎に事務所を建て、周辺の住人と親しくつきあい、自身の利益を還元しながら町内でよい関係を築くという彼の実践は、インドネシア的(もっといえばジャワ的)、あるいはペマッド流のアートマネジメント実践といえる。

こうして「アート・ジョグ14」は 2014 年6月7日、無事に開会式を迎えた。ジョグジャカルタ・アート・センターの入り口前広場には赤の絨毯が敷かれ、関係者の挨拶の後にはパフォーマンスやバンド演奏が美術の祭典を華やかに彩った。ジョグジャカルタのほぼ中心に位置するアート・センターの開会式にやってくる来場者の往来で、周辺は大渋滞を起こしていた。会場には、出品作家はもちろんのこと、蒐集家、キュレーター、記者、画廊主といった美術関係者の他、美術学生や一般の大学生や高校生の姿も目立った。来場者には、香港やシンガポール、マレーシアからの蒐集家グループや画廊関係者も混じっていた。

小さな街ジョグジャカルタで国際的になった美術の祭典は、昨今ジョグジャカルタ市民にも認知され始めた。開始当時は「芸術家さんたちが、また何か変わったことを始めた」と、他人事で興味を示さなかった市民が、いまでは家族連れで会場を訪れている³⁸⁹。「アート・ジョグ」という現代美術の美的価値と、美術市場としての美術展、そして市民への美術啓蒙が融合したイベントが、ジョグジャカルタ市民の美術に対する意識を向上させたのである。これは先に辻が記した、「社会に向けては

³⁸⁸ たとえば図 X のアート・センター見取り図の中で、手書きで加えられた線は、すべて「アート・ジョグ」の展示のために設置した仮壁なのである。写真 X(上左)の筆者の展示空間でいえば、職人が電動ドリルで穴を開けている面だけが建物の構造としてのコンクリート壁で、残りの二面はベニア板に塗装した仮壁である。

³⁸⁹ 2012 年7月の調査で筆者がタクシーを利用した際には、運転手が「アート・ジョグ」のイベントについて認知しており、「ジョグジャカルタには現代美術が多い」と語ったことがあり、区民に浸透したイベントになったことを実感した。

美術の意味を啓蒙し、理解を深める」というアート・マネジメントの役割そのものだといえるだろう。



写真 68 「アート・ジョグ 14」開会式の様子 [筆者撮影]



写真 69 「アート・ジョグ 12」会場風景 [ART/JOG 実行委員会提供]

(3) 繋がられた多様な主体とインフラ

海外で開催される国際展の規模にも劣らない「アート・ジョグ」開催には巨額の費用がかかっているが、政府の支援はないに等しい。公的支援がないインドネシア現代美術界で、ペマッドは若手富裕層の蒐集家「アート・ラバー」を直接若手作家に紹介し、「顔の見える」有望な若手作家に対する支援の意識を高め、「アート・ジョグ」開催のための巨額な資金獲得に成功した。先進国では民間企業やボランティア、あるいは税制から確保する美術支援を、国内の富裕層である蒐集家から獲得しているのである。「アート・ジョグ」の開催費用は2008年に2億5000万ルピア(約250万円)で始まり、回を重ねるごとに5億ルピア、6億ルピア、7億ルピアと額を増し、2012年には展覧会場の改築費も含め16億ルピア(約1,600万円)、そして2015年では43億ルピア(約4,300万円)に達している。これらの開催費用を集めるにはペマッドが築いた蒐集家や、経済基盤のしっかりしたシニア作家との強いネットワークが基盤となっている³⁹⁰。

なぜこれほどまでに巨大な予算を、HPAMは集めることができたのか。ペマッドが時間をかけて築いてきた、人と人の信頼関係によるネットワークゆえである。中でも注目したいのが第4章第2節第3項で記した「アート・ラバー」による貢献である。彼らが「アート・ジョグ」を盛り立てるために彼らのネットワークに声をかけ、自費で盛り上げてきたことは前述した。またお気に入りの若手美術家の海外展参加や、海外留学のための援助も惜しまない。伝統音楽や伝統芸術のように、公的な支援を受けられない現代美術界は「アート・ラバー」による「現代版パトロン支援」を受け、活発な活動を始めた。現代美術支援に対して意識の薄いインドネシアにおいて、新興蒐集家の名声心をくすぐり、若手作家を紹介して現代美術の様々な活動に対する蒐集家からの支援を取り付けた。「現代版パトロン支援」が有効に実践されるための基礎構築に大きな役割を果たした組織のひとつがHPAMなのである。同時代を生きる同世代の美術家を支援する、これから世界へ伸びていくインドネシア現代美術の将来を支援するという意識を彼らに与えたHPAMの手法は、インドネシア特有のイスラム的アートマネジメント実践だといえよう。

インドネシア現代美術の発展に貢献したのは、もちろんヘリ・ペマッドと「アート・ラバー」だけではない。国際的な現代美術ブーム、インドネシアの経済成長と比較的安定した政治状況も、現代美術に関わる主体の活動の支えとなった。また、美術家、蒐集家、画廊主など、現代美術界の担い手が、インドネシア美術を海外に向けて発信していきたいという理想を共有し始めた内側からの四級も大きな要因であろう。ペマッドの頼みなら資金を貸そうという蒐集家、彼の企画ならば新作を出品しようという美術家が周囲に多くいるからこそ、海外美術家の参加や、海外アート関係者の協力を得られるまでになったのである³⁹¹。

³⁹⁰ 欧米や日本のように、行政や民間ボランティアが行う美術支援に対して、HPAMはビジネス・ベースで活動している。

³⁹¹ こうした濃い人間関係の上に成立した「アート・ジョグ」は、ジョグジャカルタという土地柄だからこそ、実現が可能だったとも思える。古くから「サンガール」の寺子屋的学舎で集まり、美術家がグループで活動をする素地があった



写真 70 「アート・ジョグ 14」に来場した「アート・ラバー」の WW (筆者の作品の前で)

前述のように、「アート・ジョグ」はジョグジャカルタの美術関係者以外の様々な主体にも影響を与え、美術界ではインフラが多様化している。美術系大学の卒業生といった美術の実践者以外の主体の美術界参入も目立つようになっている。たとえば、美術の実践経験のない若者が美術に興味をもち、「アート・ジョグ」の裏方となって広報、企画運営、図録制作、一般企業への広告募集、会期中の教育プログラム、展覧会のドキュメンテーションから討論会など様々なスケジュールを裏で支えるといったことが起こっている。

また「アート・ジョグ」に代表される HPAM の活動が認知されるにつれ、第25表で記したように、アートマネジメント実践に影響を受けた新たなマネジメント組織が生まれている。HPAM の代表的イベントは「アート・ジョグ」だが、他の組織ではアート・イン・レジデンスを活動の中心にしているもの、若手作家の小作品を展示販売することに重点をおくものなど、それぞれのマネジメントの方法を模索している。新たなマネジメント組織の代表者は美術家、文芸評論家といった芸術の実践者も含むが、多くは一般大学出身で、美術を運営・支援する経験を経て、マネジメント組織を設立している。今後彼らの課題は継続的な運営であろう。継続の組織がそれぞれに美術家を支援し始めた状況について、ペマッドは次のように語っている。

僕が影響を与えたわけじゃないと思うけどね。マネジメント組織がたくさん生まれることはいいことだと思うよ。彼らが支援しようとしている美術家や美術活動は、HPAM の実践とはまた違うんだ。お互いに、それぞれの手の届かない部分を補い合っていければ、インドネシア美術界はより強固になっていくと思うよ³⁹²。

こと、ジャワ的な文化により、集団の調和を守りながら活動する習慣があったことなど、地域の特徴と併せて考察しても、ジョグジャカルタらしさを描くことはできるだろう。

³⁹² 2012 年 7 月 17 日に行ったヘリ・ペマッドへの聞き取りによる。

こうした状況をみていると、インドネシアの現代美術の伸び幅はまだ充分に残っているようである。

第25表 インドネシアのアート・マネージメント組織

名称	創立年	代表者の出身・背景
ヘリ・ペマッド・アートマネジメント Heri Pemad Art Management	2004	HP (ISI 出身)、SR (一般大学経済学部)
アイキャン iCAN	2008	TR (美術家)、A (文芸評論家)
ジョグジャニュース・ドットコム Jogja News.COM	2010	TR (画廊アシスタント、美術家の妻)
マム MAM (Mixed Art Management)	2011	NA (チムティ画廊スタッフ)
インディペンデント・アートスペース Independent Art Space	2012	D (チムティ画廊スタッフ)、T (美術財団スタッフ)

[自身のデータより筆者作成]

上記で記した新たなアートマネジメント組織以外にも、様々なインフラが増加したことが、ジョグジャカルタ市内で無料配布される地図からも確認できる。写真71は「アート・ジョグ」開催期間に合わせて市内のレストラン、アートスペース、ホテルなどで無料配布される「ジョグジャカルタ現代美術地図 (Yogyakarta Contemporary Art Map)」である。ジョグジャカルタ市内地図に、現代美術関連の施設が記されている³⁹³。観光地として有名なジョグジャカルタには、かつてより一般的な観光地図があった。ジョグジャ市観光局やホテルが独自に地図を作成し、観光スポットで配布していた。しかし「ジョグジャカルタ現代美術地図」は現代美術に特化したもので、市内の観光スポットから離れた地域のアート・スペースをわかりやすく掲載しているのが特徴的である³⁹⁴。



写真71 「ジョグジャカルタ現代美術地図」表紙 2011~2014 年版(左)と2014 年版地図

³⁹³ ホテル、レストランの広告掲載もあり、その掲載料で印刷費をまかなっている。

³⁹⁴ 福岡アジア美術館学芸課長の黒田は、この地図を見てジョグジャカルタの現代美術の密度に驚いたと記している[黒田 2014:164]

ジョグジャカルタは現在も王宮と現役の王が暮らす特別区として国内でも人気の観光地だが、中心地をはずれると今も多く多くの田園が残り、舗装されていない道が続く。安く広い住処を求め、ジョグジャカルタの美術家たちは田舎の一軒家などに住むことが多い。田舎の住宅地域には明確な区画がなく、地図で場所を示すことが難しい。道がまっすぐではないために、方向さえわからなくなるといった状態である。目印となる店や看板もないため、筆者もジョグジャカルタで暮らし始めた頃は、美術家のスタジオを訪ねるのに苦労した。一般の観光客史跡などは、たとえ僻地でも道標が設置されており、タクシー運転手も知っているために目的地まで辿り着くことは可能だが、小さな現代美術のアート・スペースを訪ねるのはジョグジャカルタ市民であっても一苦労だろう。しかし「ジョグジャカルタ現代美術地図」ができたことにより、国内外の現代美術関係者が、まさにジョグジャカルタの「現代美術の地図」を把握することが可能となったのである³⁹⁵。

この地図を 2011 年から 2014 年まで比べるだけでも、「アート・ジョグ」開催以降にどれだけ多くのインフラがジョグジャカルタに生まれたかを確認することができる。2011 年の地図に掲載された美術関連の施設(美術館、画廊、美術家グループなど)が39軒であったのに対して、2014 年の地図には54軒の施設が掲載されている。新たなインフラは、それぞれに独自の活動を行っており、分類することは難しいが、従来の画廊やアートスペースに類する、美術展示を主たる目的としたもの、美術家のグループあるいはコミュニティが運営する住居兼公開スタジオのような形態、マネジメントやリサーチを目的としたオフィスのようなものなど、多種多様である。活動内容、運営主体も様々なこれらのインフラが、「現代美術地図」にまとめられ、大きなインドネシア現代美術界を形成できたことの起因として、筆者は「アート・ジョグ」を挙げたい。

図21は HPAM を巡る現代美術界の相互関係を概念図にしたものである。アートマネジメント先進国の美術支援形態を俯瞰した本章第1節第1項で示した図16の先進国の美術界では、整備されたアートインフラに対して、行政機関の美術支援が実践されていた。しかしインドネシアでは、行政、教育機関、公立美術館や博物館から現代美術へむけた支援はほぼないに等しい。これまで、未熟なインフラが横の繋がりをもたず、それぞれに活動していたところに HPAM が生まれ、国際的な現代美術ブームの流れとも相まり、美術家、画廊、蒐集家やアートフェア、オークションハウス、投資家を独自のネットワークで繋げ、現代美術界における活動を活性化させたのである³⁹⁶。

³⁹⁵ インドネシアでは、美術界の「界」の意味合いで、「地図(ペタ:peta)」という語を使う場合がある。その意味からも、「ジョグジャカルタ現代美術地図」は、まさに美術界(美術の地図)を把握することのできる重要な道具となっている。

³⁹⁶ 本論はインドネシア現代美術の美術界に限定し「アートマネジメント」の状況を考察しているため、いわゆる伝統芸能、伝統絵画は含んでいない。こうしたナショナリズムと直結する領域に対しては行政の支援もあるが、現代美術に限定すると公的支援はいまのところ皆無といえる。

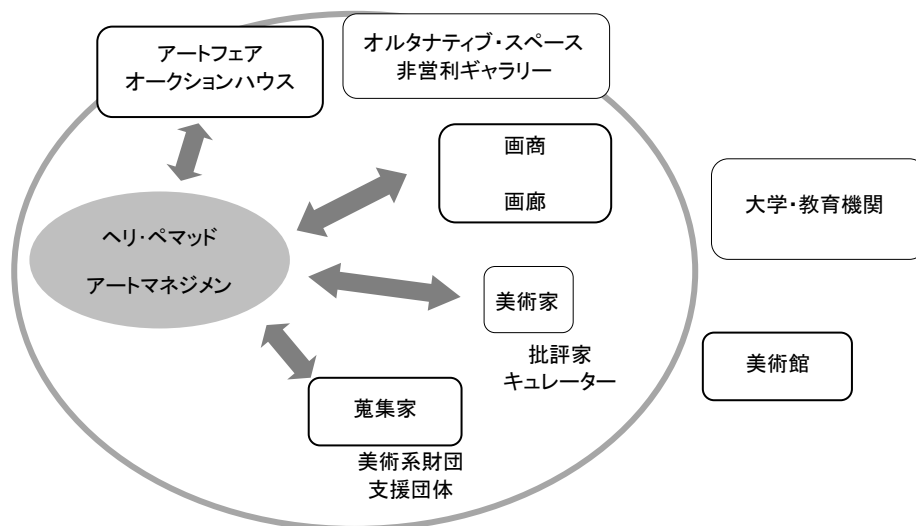


図 21 インドネシア美術界のアートインフラ俯瞰図 [筆者作成]



写真 72 HPAM 事務所(左)／ヘリ・ペマッドとセット(右) [2012 年 7 月 17 日撮影]

(4) メディアから見たアートマネジメント

インドネシア美術界は HPAM によって、その活動領域を広げ、美術に関わる主体とインフラを増やし、繋げた。このような現代美術界の一連の変動をメディアはどう捉えたのだろうか。

2004 年創刊の『ヴィジュアルアーツ』は、2012 年の廃刊まで、インドネシアを代表する数少ない美術専門誌として、美術界で重要な役割を担ったメディアである。毎号の特集は、時代ごとのインドネシア美術の流行を確認する資料としても貴重である。当該誌より、アートマネジメントについての記述を確認する。

「アートマネジメント」の特集が掲載されたのは、HPAM が設立された翌年 2005 年(第6号)、続いて 2009 年(第31号)であった(第26表)。第6号の特集「アートマネジメント」では「インドネシアにおけるアートインフラの発展」、「理想的な整備と現実の把握」、「ブーム！そして十数年後」という3本の小論が、また 2009 年第31号の特集「アートマネジメントの実践」では、「芸術大学におけるアートマネジメントの補足的知識」、「インドネシアにおけるアートマネジメント実践」、「iCAN³⁹⁷と教養ある

³⁹⁷ 2008 年ジョグジャカルタで設立されたアートマネジメント組織で、「Indonesia Contemporary Art Network」の略。

美術市場」の3本が掲載されている。

2013 年に開催されたヴェネチアビエンナーレのインドネシア・パビリオンでコミッショナーを務めたキュレーターのリフキ・エフェンディ(Rifki Effendy)は、「インドネシアのアートインフラは貧しいといわれているが、この10年間に大きく飛躍したことは間違いない」[Effendy 2005:18]と、美術教育機関、画廊、オークションハウス、オルタナティブスペース、美術関係出版物が昨今増加したことを認めた上で、「インドネシアの美術館のほとんどが公立だが、運営システムには限界があり、アートインフラの発展に貢献することには縁がない。本来ならば公的美術館で保護されるべき重要な美術作品が個人蔵であることは、国民の芸術に対する知的欲求を損なうことでもある」、「インドネシアのアートインフラは民間の美術関係者の努力により整いつつある。それでは政府による努力はいつになったら見られるのか。インドネシアの美術界において最重要課題は、国の美術に対する考え方が変わることである」[Effendy 2005:20]と公的支援の乏しさ、政府機関の現代美術に対する意識の低さを批判している。海外視察経験も多く、アートマネジメント先進国の現状を把握しているエフェンディにとっては、先進国の政府と現代美術との関わりと比較したときの、インドネシア政府の現代美術への無関心さが大きな問題点だと感じたのだろう。

しかし、アートマネジメントという概念そのものが、まだ固定された定義のもとに実践されているものでないことは先進国の研究者も認めているところである[川又 2002:124]。福岡アジア美術館学芸課長の黒田が指摘したように、公的な支援をオーストラリア、オランダなど外国に頼るだけでなく、あるいは要領のいい助成金の取り方を考えるだけではなく、作家や研究者たちが自立の精神をもつことも必要であろう[黒田 2014:166]。そういう意味でも、政府の支援をあてにせず、富裕層に現代美術に対する理解を求め、支援を得るに至ったペマッドの実践は、「規則のない」自由なインドネシア美術界だからこそ可能なインドネシア特有のアートマネジメントだといえる。

もう一つの論説をみてみよう。ジョグジャカルタに事務所をもつ国内のオークションハウス、スリササンティ(Srisasanti)スタッフ、S・O・エディ・プラコソ(St.Oyik Eddy Prakoso)は、「ここ数年、インドネシアでもアートマネジメントという用語を耳にするようになった。しかし本来のアートマネジメントの実践が実現しているのかどうかは怪しい(中略)美術をビジネスに利用している彼らの活動は、アートマネジメントという分類ではなく”アートマネジメントという仮面を被った実践”というほうが的確だろう」[Prakoso 2009:59]と記している。現代美術ブームによって美術作品が“経済価値をもった商品”と認識されたインドネシアにおいて、アートマネジメントはアートマネジメント先進国が実践するような公的機関の文化政策としての美術支援ではなく、美術を商売にする人びとの新たな仮面であるという指摘である。そして最後に「インドネシアの美術界におけるアートマネジメントは、その役割をより専門的にし、国際的に通用するものにしていくことが必要である」[Prakoso 2009:59]と締めている。

現代美術家のティタルビ(Titarubi)と文芸評論家のアンタリクサ(Antariksa)が設立した。

エフエンディ同様、海外美術機関の状況を知るプラコンにとって、アートマネジメント先進国による「本来の」アートマネジメント、「国際的に通用するもの」とは異なるインドネシアのアートマネジメントに対して批判的記述をしている。もちろん、彼らが「本来」だという欧米型のアートマネジメントと比較すれば、HPAM のアートマネジメント実践は大きく異なる。一方は政府が利益を見込めない美術活動に支援するものであり、一方は大勢の蒐集家を招待して正式な開会式前日には特別内覧会を開き、経済活動も一つの活動としている「アート・ジョグ」を企画している。アートマネジメント先進国の行政主導型を前提にして、こうした実践を見れば、グローバルスタンダードとのズレに問題を見い出すのはやむをえない。

しかし、国際的にみてもまだ新しい概念であるアートマネジメントに、グローバルスタンダードがあるのだろうか。否、それ以前の疑問として、アートマネジメントの実践に、グローバルスタンダードを定める必要があるのだろうか。現代美術の場にはそれぞれの国の歴史背景や状況がある。HPAM による、民間の美術支援、経済活動を含めたアートマネジメントの実践から、アートマネジメント先進国が新たな可能性を見いだすこともあり得るのではないだろうか。

第26表 『ヴィジュアルアーツ』特集号 (FOCUS) 見出し一覧

	年月	特集テーマ		年月	特集テーマ
1	2004	6-7 活発化するオークションハウス	29	2009	2-3 美術市場を正す
2		8-9 新たな現象: 新生の美術家	30		4-5 若手美術家のマッピング
3		10-11 女性美術家	31		6-7 アートマネジメントの実践
4		‘04.12 - ‘05.1 中国美術のブーム	32		8-9 美術界の新たな地図を探す
5	2005	2-3 工芸: 工芸 VS 美術	33	‘09.12 - ‘10.1	10-11 若手蒐集家の態度
6		4-5 アートマネジメント	34		アーティサンから美術家へ
7		6-7 絵画の真性/偽性	35		2-3 ポストヒストリーからポストマーケットへ
8		8-9 画廊の新たなチャンス	36		4-5 画廊の中央化と美術地帯
9	2006	10-11 2005 年後半のビエンナーレ・ラッシュ	37	2010	6 版画: 過去、現在と明日
10		‘05.12 - ‘06.1 インドネシアにおけるキュレーターの仕事と役割	38		7 市場支配の中のインドネシア美術
11		2-3 絵画鑑定紛争: 法定相続人の役割	39		8 美術コンペの理想的形態
12		4-5 ポルノグラフィの影の下で	40		9 インドネシア美術は投資に適すのか?
13	2007	6-7 パブリックアート: 隣人から学ぶ公共の問題	41	2011	10 歴史と美術市場の間の対立
14		8-9 我々の保管庫の中国絵画	42		10 美術家の立ち位置の問題
15		10-11 軽視された秘宝	43		12 2010 年を振り返る
16		‘06.12 - ‘07.1 衝撃のコミック: ポジションを探すローアート	44		1 洞窟絵画: 失われた時代からのイメージ
17	2008	2-3 最新インドネシア美術の転換期	45	2012	2 2011 年の挑戦
18		4-5 我々のミュージアムへ戻ろう	46		欠番
19		6-7 インドネシア現代美術のチャンスと脅威	47		4 女性を巡る神話を解体する
20		8-9 思い出の中のアファンディ	48		5 政府の役割を見守る
21	2008	10-11 インドネシアの偉大なカリグラフィ	49	2013	7-8 美術のマスメディアによる挑戦
22		‘07.12 - ‘08.1 インドネシア主要な 188 人のコレクター	50		9-10 独創的経済時代のオーナメント
23		2-3 アジアの新たな流れ	51		11-12 大統領宮殿コレクションの裏側
24		4-5 国家コレクションと美術家の将来を見定める	52		1-2 2012 年インドネシア美術の予想
25	2008	6-7 美術への投資	53	2014	3-4 インドネシア・ビエンナーレの形式を探して
26		8-9 美術と国民	54		5-6 インドネシア美術の黄信号
27		10-11 美術調査の世界を解く	55		7-8 贋作の黒い循環から抜け出す
28		‘08.12 - ‘09.1 国際的美術市場参入の競争			

注 1) 37 号から毎月発行になり、ページ数が減り、49 号からはふたたび隔月で発行。

注 2) 第 46 号の一冊だけ、筆者が収集できなかった。

3. 小括

第5章では、インドネシア現代美術界の重要なインフラとなった「アートマネジメント」について、先駆者ともいえるヘリ・ペマッド・アートマネジメン(HPAM)を事例にその実践をみた。

HPAM 設立と、アートマネジメントの実践は現代美術の美術市場ブーム「ブーミング」の時期とほぼ重なっており、この時期に美術界へ参入した多くの主体とも深い関わりがある。美術を蒐集したい主体、美術でカネ儲けしたい主体、美術を支援したい主体、美術を多くの鑑賞者に見て欲しい主体、それらの主体を独自のネットワークで縦横無尽に繋げた結果を具現化したのが美術の祭典「アート・ジョグ」である。インドネシア現代美術界は、公的文化政策としての美術支援はほとんどなく、アートインフラも未熟である。しかし「アート・ラバー」のような主体が、現代美術のグローバルスタンダードに触れ、現代美術支援の意識を高め、公的支援に依存しなくとも実践可能な「現代版パトロン支援」という独自のシステムが形成され、現在のインドネシア美術界の活発な活動を支えている。若手蒐集家が、理想的な美術支援を身をもって示し、その結果、政府の意識が後追いで変化しているのは興味深い。

このように、現場を理解していない行政主導の美術支援ではなく、美術家や蒐集家という現代美術の実践の中から生まれた支援形態は、本来アートマネジメント先進国が定義づけたアートマネジメントの意義のひとつ「美術を社会と結ぶ」ために有効な活動形態を見出すきっかけとなる可能性を秘めている。行政主導にありがちな面倒な手続き、現場の需要と一致しない企画、実施上の様々な制限は、ときに美術実践の足かせとなる。しかし HPAM が民間の支援者と美術家を繋ぎ、市民も巻き込んだ美術の実践には、現場を理解し、個々の美術家を把握した距離の近い美術支援がある。こうした「顔の見える支援」の形態が、HPAM が創造したインドネシア独自のアートマネジメントといえるだろう。

インドネシアの美術界に浸透し始めたアートマネジメントは、ジョグジャカルタ芸術院やバンドン工科大学美術学部に開設されたアートマネジメント講座で、今後は段階を経て理解が深まっていくだろう。経済発展と、富裕層蒐集家の増加により、アートインフラも今後より整備されると予想される。インドネシア現代美術はこれからも、多様な文化の中で成長してきたインドネシアらしさを備え、独自の発展を続けていくだろう。

第6章 ワイルドな場のインドネシア現代美術

1. インドネシア美術史の画期－仮想敵は誰か

(1)「プルサギ」が抵抗したもの

第1章、第2章を通して、インドネシア美術史を先史時代から現代美術まで概観する中で、重要な画期を見いだすことができた。これをインドネシア美術史の三つの画期として以下で考察していきたい。

はじめの画期は、第1章第2節第3項で記した 1938 年の「プルサギ」設立である。インドネシア画家連盟「プルサギ(PERSAGI)」は、インドネシア美術史における最初の近代美術運動といわれる。「プルサギ」の画家たちは、絵画制作における技術向上のための訓練だけでなく、討論会、講演会、展覧会の開催を広く実践した。メンバーの中でも、とくに重要な役割を果たしたスジョヨノは、インドネシア人による美術批評がほとんど行われなかった時期に、数少ないメディアを通じて積極的に執筆した。当時、スジョヨノが提示した美術の概念、画家としてあるべき姿勢は、後続の美術家に大きな影響を与えた。

「プルサギ」が結成される以前のインドネシア美術は、オランダ人画家が描いた東インドの美しい風景画「ムーイ・インディ」に代表されるように、オランダ人の考えるアジアのイメージが投影された絵画の美しい要素が重視された。しかし「プルサギ」の画家たちは、人生の真実、創造性のある芸術活動を推進することを目的とした。彼らの目指した「人生の真実」とはなんだったのか、「プルサギ」結成時である 1930 年代のインドネシアの状況から考えてみよう。

1928 年、ジャカルタでは第2回インドネシア青年会議が開催され、「一つの国家、一つの民族、一つの言語」を提唱する「青年の誓い(スンパ・プムダ:Sumpah Pemuda)」が採決された。これは、それまで各地域の民族としてのアイデンティティをもっていた人々が、ジャワ人、スンダ人といった民族の枠を超えてひとつのまとまった「インドネシア国民(民族)」を構想した運動だった。「青年の誓い」の後、日本軍がインドネシアを支配する 1941 年までの約10年間、インドネシアでは解放の思想を掲げてインドネシア語文学活動、民族教育運動などが活発に行われ、解放の思想に文化的内実を与える様々な努力がなされた[深見 1996:34]。植民地下のインドネシアで、少しずつ独立に向けて意識が高まる中、民衆はまだ貧しく、広大な東インドの領地は不安定な状況であり、美しい風景を愛でられるような余裕はなかった。長いオランダ植民地から脱却し、インドネシアという一つの国家を形成する気運の中で、「プルサギ」の画家たちは、オランダ人やジャワ貴族が嗜好する「美しい東インド(ムーイ・インディ)」を表象した絵画ではなく、インドネシアの現状を必死に生きる人々の真実を映し出す絵画を目指したのだった。そもそも「ムーイ・インディ」というオランダ語は、オランダ人画家が東インドの風景を描いた水彩画の題名として使用したものだが、スジョヨノが 1939 年に発表した美術評論の中で、「すべてが天国のように美しく、心地よくてロマンティック、平

穏で平安な風景画こそがムーイ・インディ」だと記したことから、この絵画様式そのものを指す言葉になったものである。「プルサギ」は、それまで西欧を基準に評価されてきた絵画様式を批判し、オランダの視線によるオリエンタリズムではなく、自分たちの目で、内側から真実を表現していこうとする運動だったといえる。

絵に描いた餅ではなく、画家は真実を表現し、民衆と共に現実的な創造すること、これは「プルサギ」設立に関わった画家スジョヨノの、「画家は民衆と寄り添う者であるべきだ」という姿勢そのものである。こうして「プルサギ」は、民衆にとっては非現実的な表現、支配者オランダ人の嗜好に迎合したブルジョア絵画を仮想敵として、インドネシア人によるインドネシアの近代美術を確立した。近年、経済的にも政治的にも大きく変化したインドネシアで、スジョヨノの美術評論が見直され再版されている。グローバリゼーションによって現代的発展を遂げ、美術界の主体が国際化した中で、建国時の言説の重要さ、スジョヨノが提示したインドネシア美術の概念の再考が始まっている。こうした現状は、インドネシアの現代美術が国際化して一定の成熟をみたところで、再び、インドネシア国民としてのアイデンティティを模索し始めたことを示している。

(2)「新美術運動」が抵抗したもの

「プルサギ」に次ぐ画期は、第2章第2節第1項で記した1979年の「新美術運動(グラカン・スニルパ・バル:*Gerakan Seni Rupa Baru*)」である。「新美術運動」に参加したのはバンドンとジョグジャカルタの美術家たちだった。「新美術運動」は、「プルサギ」のように明確な目的のもとに画家が集結したものとは異なり、自然発生的に台頭した運動で、理論武装は事後的なものだった。しかし、この運動は1974年の抗議活動に端を発し、1950年代生まれ世代の作家たちにより、「5つの指針」という明確な方向性が示された運動として重要である。

「新美術運動」は、「純粹美術がもっている絵画、彫刻、版画という限定された領域から脱し、新たな美術の創作を目指す」と宣言した。従来の「正統な美術」というイメージに対する否定である。そして、より自由な表現を求め、伝統芸能の中にも、生きた美術の可能性がある」と訴えた。「5つの指針」では、ほかにも「個人感情よりも社会問題に関心をもつ」、高度な技術よりも「思想または言葉の豊かさ」がより重要だとしている³⁹⁸。民衆が抱える現実をテーマとし、形態を正しく描写する技術よりも「思想または言葉の豊かさ」を重視する姿勢は、「プルサギ」の思想に通じる。ここで示された「思想または言葉の豊かさ」は、この後1980年代後半から、チムティ画廊で活動する美術家やキュレーターが「ワチャナ(*wacana*:“発言、会話”という意味が転じて“メッセージ性の強い美術”の意)」を現代美術の特徴として強調していく布石にもなった。

また、「新美術運動」は、ラデン・サレに起源をもつインドネシア美術史に関する知識の重要性を

³⁹⁸ 原文は以下のとおり。

Dalam hal ini, kekayaan idea tau gagasan lebih utama daripada ketrampilan “master” dalam menggarap elemen-elemen bentuk.

訴え、インドネシアの美術を他国の美術の問題に関連づけないことも揚言している。「5つの指針」を詳細にみていくと、1970年代にはすでに、美術家たちが「インドネシアの」現代美術を担う主体として、世界の美術史ではなく、自国の独自の美術史を理解し、積み上げていくことの重要性を意識していたことがわかり、これは注目に値するものである。

「プルサギ」、「新美術運動」の思想から、独立後のインドネシアにおいて最重要課題は、インドネシア独自の美術を追求すること、そして美術を通して民衆の代弁者となることだった事がわかる。美術は一部のブルジョアの趣味ではなく、社会と密接に繋がり、民衆の現実を表現するものであり、社会性をもった美術家像が明確に打ち出されている。そもそも西欧においては、近代美術への批判とともに現代美術が誕生した。それまで主流だったものが古くなり、新たなものが従来のものを差異化し正統化し、主流は過去のものとなる。これは美術界に限りならず人間の歴史が繰り返してきた自然な流れである。しかし、「新美術運動」はそれ以前の近代美術運動「プルサギ」を否定するものではなく、むしろ従来あった「プルサギ」の思想を踏襲しつつ「プルサギ」と同様に、植民地時代から踏襲されてきた装飾的な絵画を強烈に批判するものだった。仮想敵が西欧の「正統な」絵画、オリエンタリズムの思想、ブルジョアに好まれた装飾的様式であるという意味では、同じ敵に向かった運動だったといえる。

この画期で興味深いのは、「新美術運動」という名称のもとで近代美術から現代美術へと移行したような印象を与えながらも、基本的な思想は、インドネシア近代美術のそれと変わらなかったということである。こうした美術史の流れをみても、インドネシア現代美術がいわゆる西欧的な基準ではかれるものではないことがわかる。

(3) チムティが抵抗したもの

インドネシアの現代美術を考察するとき、「新美術運動」が重要な画期となったことは前述した³⁹⁹。「新美術運動」の思想を継いだ重要な主体は第2章第2節第2-2項で記した現代美術画廊チムティである。チムティは画廊というアートインフラのひとつであり、「プルサギ」や「新美術運動」といった美術運動あるいは思想とは性格的に異なる。しかしあえて本論では、チムティという場に集結した現代美術家と美術評論家を、同じ目的と思想をもった主体が実践した美術活動として、インドネシア美術史の三つめの画期としたい。

³⁹⁹ 国内ではあまり議論にならない興味深い点は、上述のような定説を記したのが、「新美術運動」が生まれた時に、彫刻作品を制作して参加していた、バンドン工科大学美術学部彫刻科出身のジム・スパンカットだということである。彼は1970～80年代半ばまで現代美術家として彫刻作品を制作していたが、その後はキュレーター業に専念し、現在、制作活動はほとんど行っていない。スパンカットの言説は何度も本論で引用をしているが、「新美術運動」についても、彼自身が過去を振り返り、キュレーターあるいは美術評論家として、自らの活動に意味づけをしているという側面については、あまり話題になってはこなかった。自身の活動を、別の立場になって再考し言説化するという行為の賛否はここでは問わないが、スパンカットを含む「新美術運動」のメンバーが後続の作家たちに与えた影響は大きい。

1980年代に起こった絵画ブームにより、インドネシア美術界には美術市場が形成され、政府高官や富裕層が「ムーイ・インディ」の絵画をこぞって購入した。経済成長の影響もあり、美術作品が投資の対象として、百貨店の催事場で販売され、絵画にむらがる「絵画ハンター」が美術界に参入した。従来の「神聖な」蒐集家が追いやられたといわれた時期である。こうした状況下でチムティが批判したものは二つあった。ひとつは、50年間も変わらず美術市場で流通する美しい風景画への批判、もうひとつは、そのような美術品で商売を始めた画廊に代表される商業主義への批判である。美的価値ではなく、商品的価値を重視する美術界の動向に抵抗するため、チムティで活動する美術家たちは、自分たちを「ワチャナ(wacana)＝メッセージ性」のある現代美術のつくり手と位置づけた。この商業主義への批判は、広い意味では当時のスハルト政権に対する批判でもあり、チムティで活動する美術家の多くが、政治批判を込めた作品をつくった。

そもそも「ワチャナ」という語は、文学の領域で使われていたものだったが、「思想または言葉の豊かさは、造形要素の表現技術を習得するよりも重要」という「新美術運動」の指針を強調するため、美術用語として特別な意味を付加して創られた語である。こうして「ワチャナ」はこの頃から美術用語としての地位を獲得していく。そして「ワチャナ」同様に、美術用語として定着し始めていた「美術市場＝パサール(pasar)」の対立軸となり、商業主義は「パサール」、美的価値を重視する現代美術は「ワチャナ」という二項対立が生まれた。「パサール」で人気のある作品をつくる美術家は「パサールの美術家」、チムティを中心に国際舞台で作品発表する現代美術家は「ワチャナの美術家」といわれ、その対立はそれぞれの場で生きる美術家を二分することにもなった。「ワチャナ」を掲げた美術家たちは、チムティの展示空間で、多様な表現方法を試み、現代美術についての議論をし、民衆の抱える現実的問題、政府への批判などをテーマに作品を制作した。これらは「新美術運動」の「5つの指針」が示した現代美術実践の圏内であり、近代美術からの連続性、「プルサギ」から引き継がれるナショナリズムの精神が感じられる。

第2章第2節第3項で記した美術家12名の事例をみると、1960年生まれ世代の回答からは、明らかにインドネシアの現代美術を意識した語りがみとれる。たとえば事例3のアラフマイアニは「ワチャナの美術は、深刻な日常生活のリアリティ、文化や社会政治の問題を描く目的があった」、事例4のクリスナ・ムルティは「インドネシア美術は、社会政治と国民文化における歴史と闘争に深く関わっている」と語っており、「プルサギ」「新美術運動」から引き継がれた「民衆の代弁者としての現代美術家」を明確に意識している⁴⁰⁰。チムティが「パサール」に抵抗して「ワチャナ」の活動を行っていた時期、ジョグジャカルタでは政治的な思想をもった作家のコミュニティも生まれた。社会運動と現代美術を連動させ、過激なまでに政府批判を表現した作品をつくった美術家グループはしかし、

⁴⁰⁰ スハルト政権時には、様々な活動制限があった。筆者が聞き覚えているのは、美術家が5名以上集まっていれば、政治批判をしていると認識され、政府の介入があるというもの。またアラフマイアニを含め、数名の美術家は作品展示に対しても政府から作品撤去などの指示を受けている。バンドンの美術家は、政府批判のパフォーマンスを行い、投獄された主体もあった。

スハルト政権の終息とともに、仮想敵を失い、以降は活動が目立たなくなった⁴⁰¹。

ここまで1930年代、1970年代、そして1980年代の近代美術および現代美術の画期について考察した。「プルサギ」の画家たちはオランダ植民地の体制と嗜好に抵抗し、まさにその頃のインドネシア人が闘っていた独立闘争の現実を表現した。「新美術運動」の美術家たちは、スカルノ体制後のインドネシアが資本主義に向かう中で、西洋の真似でないインドネシアの現代美術を模索し、独立後も長く続く装飾的な絵画を批判した。チムティで活動した美術家は、「ワチャナ(メッセージ性)」のある現代美術をつくり、政治を批判し、商業主義を批判した。しかし、この時代に活動した主体よりも若い世代になると、美術家12名の語りの事例6以降には、自国の現代美術に対する強い意識はほとんど聞き取ることができない。チムティが活発に活動していた1990年代前半を過ぎると、インドネシア美術界はグローバルに活動域を広げ、経済は発展し、スハルト政権終息後には、ある程度安定した政治状況が続いている。政治的・経済的に大きく変化した新たなインドネシアの中で、美をつくる主体と「プルサギ」や「新美術運動」は時間的距離を生み、世代や思想の変化が生まれてきた。

(4) グローバリゼーションに没却した仮想敵

2000年を過ぎると、国際的現代美術市場ブームはインドネシアにも波及し、「パサール」と「ワチャナ」の対立を無意味にした。商業主義「パサール」の嗜好を仮想敵としていた「ワチャナ」である現代美術が「パサール」に呑み込まれるという現象が起こったのである。こうして「パサール」と「ワチャナ」の対立は終焉を迎えた。こうした現象が起こった背景には、第2章第2節第3項で記した美術家の事例1から事例5にあたる60年代生まれの美術家が、「パサール」を仮想敵として「ワチャナ」を意識していたのに対し、それ以降の美術家が、「ワチャナ(メッセージ性)」を表現テーマとしなくなったことも一因であろう。「パサール」の対立軸として「現代美術(=ワチャナ)」がつくられていた時代を直接見ていない世代だからこそ、抵抗なく「パサール」へ参入することができたともいえる。

現代美術の市場ブーム「ブーミング」で現代美術が「パサール」に呑み込まれてから現在に至るまで、インドネシア美術界で次の流れとなる新たな思想、や美術運動はみられない。しかし、あえてひとつの興味深い動向を指摘するとすれば、美術家の思想運動ではなく、蒐集家「アート・ラバー」の差異化による言説を挙げることができる。

「アート・ラバー」は、「シニア・コレクター」と呼ばれる従来の蒐集家と、新たに美術界に参入した自分たちとを差異化する過程の中で、「視覚的に美しい作品ではなく、理性と知性がなければわか

⁴⁰¹ 代表的な作家集団にジョグジャカルタ芸術院出身者で結成された「タリン・パディ(Taring Padi)」がある。1990年代にはジョグジャカルタ芸術院の校舎内で寝泊まりをし、周辺の低所得者地域の住民の生活などをテーマに強い政治批判の作品を制作していた。1998年にジョグジャカルタ芸術院がガンビンガンからセウォンへ移転したこと、またそれがスハルト政権終息とも重なっており、集団は解散した。しかし現在も一部の作家は個人で制作活動が続けている。

らやい現代美術を理解することのできる「アート・ラバー」というイメージをつくり出した。国際的な現代美術ブームの中で登場した「アート・ラバー」は、自分たちの審美眼・感性を正統化するために、グローバルスタンダードを用い込んだのである。そもそも、西欧で誕生した現代美術がインドネシアに入ったときには、その受け手の意図的な操作により、インドネシアの現代美術がつくられてきた。これは他国との差異化ともいえるだろう。歴史も、文化も違うインドネシアで、インドネシアの美術を形成しようという努力は、「プルサギ」から「新美術運動」へ、そしてチムティへと継承されてきた。この画期における主体が重要視したものは、「民衆の代弁者」「人生の真実」だった。こうしたインドネシア特有の概念により、インドネシアの現代美術は闘争の歴史を反映させ、社会との繋がりの中で発展した。

しかしグローバリゼーションは、独立の闘争を過去のものとしか感じることでない若手美術家の台頭とともに、インドネシア美術を求める気運を希薄にしていた。海外で留学経験があり、つねに世界へ目をむけビジネスをしている若手富裕層にとって、現代美術は国際的なものであり、インドネシアしか知らない美術関係者は「アート・ラバー」よりも知識のない者だとされた。こうして彼らはすべてをグローバルな言説へと変えていった。それまでの美術家が実践の中で受け継いできたインドネシアらしさの逆、つまりグローバル・スタンダードでインドネシア美術界を測ろうとしたのである。

しかし前述したように、美術評論家や一部の美術家からは、いまこそ近代の思想に学ぶべきであるという欲求が生まれ、「プルサギ」のリーダー的存在だったスジョヨノの評論や、「新美術運動」を美術批評家として支えたユリマンの美術評論が再版されている現状をみると、一度はグローバルスタンダードに向かったインドネシア美術界が、そこで自身のアイデンティティの重要さに気づき、インドネシア回帰する動向が生まれているように思える。

(5) 主流の美術に回収されなかった美術

ここまで記したいくつかの画期は、インドネシア美術史が闘争の歴史であり、社会闘争にしっかりと組み込まれたものであることを明らかにした。美術家はつねに、従来の表現、思想を否定し、自らを従来の美術家から差異化し、新たな表現方法を正統化し認知させてきた。それはどの時代でも、どの地域でも同じことだろう。しかしインドネシアが特徴的だったのは、批判・抵抗した古い価値観が、内部で生まれたものではなく、侵略してきたオランダの価値観だったことにある。インドネシア独自の美術を追究することは、統一国家インドネシアを文化的にまとめるため、統一した美の概念を形成し定着させるという重要な国策だった。だからこそ初代大統領スカルノは、「プルサギ」設立以降誕生した多くの画家グループを支援し、ナショナリズムを強調するためのレリーフやモニュメント製作を進めていったのである。

オランダによる長期の植民地支配により、東南アジア諸国の中でもインドネシアは早くからモダニ

ズムを受容してきた。西洋を受容し、吸収し、独自に消化しながら揺れ動くインドネシア美術界の動態は、他国では見られない特色も多い。たとえば、現代美術が輸入され、インドネシアの美術家によって「インドネシア」現代美術がつくられていく過程において、現代美術のジャンルからこぼれた美術もあった。それがバリ絵画に代表される伝統絵画である。そもそもバリ絵画は、「プルサギ」などの画家グループが結成された1930年代に、バリ島で結成された画家グループである。活動時期から見ればインドネシア近代絵画の開花期に当たる。従来の宗教的意味合いの多い絵画を制作していたバリ人画家に、西洋の画家が遠近法や題材を指導し、新たな表現方法が生まれたもので、優れた風景画や神話のシーン、バリ島民の日常などが描かれ、「バリのルネッサンス期」とも呼ばれている。バリ人画家の表現した儀礼、市場での様子、稲の収穫などは「プルサギ」が目標とした人生の真実だと言えるはずである。しかしこれらはインドネシア近代美術の流れに並列されることはなく、バリ限定の運動として認知され、それ以降は国内外の美術市場と、バリ島内の観光地で観光客に向けて売買される絵画という立場になった。しかし、バリ絵画を制作する主体は、自分たちの制作するジャンルを差異化するため、「伝統絵画」として定着させていくのである。そもそも、バリ人画家のグループ「ピタマハ」が結成されたとき、そこでつくられた絵画に「伝統 (*tradisi*) 」という形容はなかった。それが時代を経て、「伝統的な」絵画になっていくのである。正当性を付加して創られたバリの伝統絵画は、民族芸術寄りのジャンルとして、純粋芸術と工芸品のあわいに位置した特異な分類をされて現在に至る。

2. つくる・見る・支援する主体の感性

(1) つくる主体の創作意欲

第3章では、本論の問題点である「感性」について、つくる主体の創造的能力の問題と、消費・享受する主体に関連する鑑識眼や感受性の問題に分け、事例から考察した。序論で述べたように、佐々木[2008]が注目した理性をも包括した「感性 (*sensitivity*) 」をもつ主体として、現代美術作家ハンディウィルマン (以下ハンディと記す) を事例にライフヒストリーを詳細に描いた。一人の美術家が作品をつくる動機と過程、美術作品の流通経路から、社会的制度、美術制度を考察することもできるだろう。しかし筆者はここで、つくること、素材に触れ、手を動かすことに執着する美術家の感性と、はからずも経済活動に巻き込まれた葛藤と、そこからの適応、美に向き合う感性に焦点をあてた。

自身の作品が蒐集家に好まれ、美術市場で需用が生まれ、海外の美術機関から美的評価を受ける以前、ハンディの暮らしは経済的には悲惨だった。しかし、彼は自分が興味をもった素材と道具があれば、朝から晩までずっと手を動かし、食事をするのも忘れて制作に没頭した⁴⁰²。古い青春映画ではないが、当時の若手作家のほとんどは、「貧しくても作品が作れればそれでいい」という気

⁴⁰² 唯一ハンディウィルマンがそうだったと強調したいのではないが、「ブーミング」以前には、多くの若手作家が日がな自らの興味ある素材をいじり、キャンバスに向かって絵を描いていた。

持ちをもっていた。こうした美術家の姿勢は、インドネシアに限ったことではない。筆者がインドネシアにわたったのは1994年のことで、それ以前の5年間は日本で美術家として活動をしている。美術作品だけで食べていける、いわゆる「フルタイム・アーティスト」は、当時の日本でも皆無に等しいといわれていた。世界的に名のある美術家でも、収入は自由に表現した作品からではなく受注品であったり⁴⁰³、美術系大学で指導して得る給与であることが一般的だった。美術大学を卒業して間もない筆者は、画廊のアシスタント、美術専門学校の非常勤講師などで収入を得、それを制作費に充てていた。男性作家の中には、てっとり早く収入を得るために、半年間重労働をしてお金を貯め、半年は制作に集中するといった生活パターンを実践している者もあった。売れない美術家を体験している筆者にとっては、インドネシアで同じような境遇に身をおき制作している美術家というと、国境を越えて、美に向き合う主体として共通の境遇を理解しあえている実感があつた。

しかし、2000年を過ぎた頃から、世界的な現代美術ブームが起こり、その波はインドネシアにも波及した。ハンディの作品が徐々に評価されると、商業画廊からは常に出品依頼が届いた。断ることのできない内気な彼は、すべての出品依頼を引き受けた。それまでは自分の興味のおもむくままに、好きな時間に作品をつくれればよかったが、作品完成の期限に追われ、ときには作品のサイズを指定されるようになった。そうして、ものをつくる楽しみが、つくられるという居心地悪さへと変わっていく。ハンディは美術家として二つの側面、すなわち美的価値を創造する「神聖な作家」と、自己の意思に関わらず、美術市場と無縁ではいられない「経済活動をする作家」という立場の板挟みになったのである。

現代美術ブームによって、こうした状況に追いやれた美術家はハンディ一人ではない。第3章で記したように、彼は同郷スマトラ出身の同期と「ジュンデラ(jendela)」というグループを結成しており、それぞれが作品の美的価値を評価され、出品依頼を受け、蒐集家から作品を求められた。この頃、蒐集家に好まれた「勝ち組」の中には、生活が大きく変化した美術家が多くいた。それまで煙草一本買うのに悩んでいた若手美術家が、一枚の絵で数千万あるいは数億(数十万円～数千万円)ルピアを得るのである。使い道がわからず、管理ができず、生活が大きく乱れた美術家を、筆者は数多く見てきた。また「負け組」が借金を申し込んでくるのを避けるため、それまでは開放的だったスタジオに、客をいれなくなった「勝ち組」もいる。筆者自身が実感したのは「勝ち組」の妻たちの変化だった。それまで妻たちは、美術家の仲間が夫のスタジオに集まっても、「また私には理解できない話をみんなでしているわ」と放任していた。しかし、自分では理解できない夫の作品が、ルピア札の山に変わることがわかってからは、夫を邪魔する我々を疎ましく思い始めた。中には、話している途中でスタジオの照明を建物の裏側から切ってしまうような妻もいた。こうして「ブーミング」は、現代美術作家とカネの関係を密接なものにし、「勝ち組」と「負け組」を分断したのである。

⁴⁰³ 筆者が受注してつくったものには、百貨店のウィンドーディスプレイ、飲食店の壁画、イベント会場で使用する装飾物などがある。美術家の中でも、彫刻科出身で、木や鉄、石が扱え、溶接技術をもっていると、受注の幅も広がるので、作品販売以外の収入としては大きい。

この時期というのは、美術家である筆者が、自身の立ち位置をもっとも考えた時期でもあった。「貧しく孤高な」美術家像が正解だとは言わない。しかし、美術市場の中で、市場のトレンドに自らを同調させて制作するのが本来の美術家の姿勢なのだろうか。そう思ういっぽうで、美術家と名乗るからには、作品で食べていく「フルタイム・アーティスト」になるのが本物ではないかという疑問が浮かぶ。「ブーミング」による影響を受けた様々な知人を目の当たりにして、「神聖で崇高な」美術家と、「美術市場に迎合する」美術家という対極のイメージに葛藤したのは筆者だけではなかっただろう。

美術家がカネ儲けのためだけに作品をつくるのであれば、売れる作品を日々作り続けられればよいことになる。あるいは、商品価値を上げるために、制作量を減らすという操作も可能だろう。実際に、国際的評価を受けた後に、自分の作品の市場での価格バランスを保つため、年間の制作数を一定に押さえている美術家もいる。たとえばハンディの作品を扱う画廊は、彼が他の画廊や美術機関を経由して作品発表することを禁じたり、発表する作品のサイズや内容についても口を出している。こうした調整により、美術作品の美的価値と商品的価値を最適な状態で保つといった、美術家と画廊との関係すべてを否定するつもりはない。そもそも画廊は美術家を支援し、若手が世に出る支援をする役割もあり、その意味では上記のような戦略を美術家に強いるのも理解できる。しかし、美術家には、そこだけに留まっていられない欲求がある。

もしもハンディ自身が、経済活動の中で儲けることだけを考えたのであれば、売れた作品と同様な作品をひたすらつくればよい。しかし、彼は他者から与えられた動機によって何かをつくることには不自由を感じた。そして経済的に余裕ができたいま、外からの需用のために作品をつくるという窮屈な環境から脱却するため、自費で巨大倉庫を建設し、美術家の仲間を集め、自身の好きなものをつくって展示するフォーラムを開催している。美術市場での要求に従い、画廊主の気分を害するのが怖くて自身の欲する制作ペースではなく、作品をつくった時期もあった。しかし「ブーミング」が去ったいま、美術市場との適度な距離を保つ術を得て、自分自身のペースで、同じ制作欲求や向上心をもつ仲間と、新たなものづくりを追求することができるようになった。

筆者は、芸術を評価する価値基準が普遍的なものではなく、歴史的・社会的に形成されたものだとするブルデュー⁴⁰⁴やギアーツ⁴⁰⁵の指摘を全面的に否定するつもりはない。しかし、彼らの研究で看過されたものとして佐々木が指摘した「感性」、あるいは創造意欲や制作欲といったものが、超歴史的、超地域的なものとして存在するのだと信じている。それを本論でどこまで明確にできたかは、読者の反応を見なければならないが、筆者が指摘したいものは、「天才」といった神がかり的なものではなく、人間らしい一つの欲求としての向上心と言い換えることもできる。他者とは異なる感性という測定不可能なこれらが、美術作品の美的価値づけに強く関わっていることを、一人の美術

⁴⁰⁴ ブルデューは『芸術の規則』の中で、美的価値を論じたカントを批判した。

⁴⁰⁵ 芸術の自律性を否定し、芸術を広く当該社会やそこに暮らす人々の文化的意味体系の中に位置づけて解釈することの必要性を説いた[ギアーツ 1991:166-169]。

家の制作姿勢から描いた⁴⁰⁶。

(2) 見る主体の審美眼

第4章では、長きにわたりインドネシア美術を蒐集し、私設美術館を設立した「シニア・コレクター」のホン・ジンと、2007年以降に美術界に参入した「アートラバー」の活動から、美の消費者の感性について記述した。そもそも美的価値の有無については、それが作品に内在するという立場と、外在するという立場があり、決着をみない不毛な議論だといわれてきた。本論の目的は、そのような対立から極論を導き出すことではなく、美術に関わるそれぞれの主体が、どのように美術を見ているのか、美的価値についてどのような物差しをもっているのか、具体的な事例から考察することを主題としている。

「シニア・コレクター」の語りからは、美術作品購入の条件に二つの側面があることがわかった。一つは審美眼をもった蒐集家として、自身がよいと思うものを選ぶ基準、そしてもう一つは、美術家を支援するために購入するという基準である。良い作品をたくさん見てきた蒐集家の感性は「審美眼」とされ、ホン・ジンのように近代絵画の真偽認定の権威となることもある。そういった面から見ると、「本物を理解するためには多くの本物を見ろ」という美術の奥義は一理ある。そしてこれこそが、方程式や数値では説明のつかない感性なのである。しかし、パトロン的役割も果たす蒐集家には、作品そのものに興味はなくても、これからの美術家を支援する意味で購入する場合もあることがわかった。

いっぽう、「ブーミング」で増加した「アート・ラバー」は、現代美術を嗜好し、近代美術の巨匠の作品を蒐集する「シニア・コレクター」とは異なり、現存する美術家と直接会い、人柄もわかった上で作品購入をする。「アート・ラバー」は新たに美術界に参入した自分たちの立場を正統化するため、美しさと商品的価値で作品を選ぶ「シニア・コレクター」に対抗して、美的価値を理解して現代美術を選ぶ「アート・ラバー」という差異化をはかっていく。

筆者が「アート・ラバー」に聞き取りを行ったのは2012年のことだが、一部の関係者から漏れ聞えるに、以降は、それまで大きな展覧会の開会式には必ず顔を見せていた「アート・ラバー」をあまり見かけなくなったという。逆に、「アート・ラバー」の一部は、インドネシア美術界で一層存在感を増し、自身のコレクションを集めて展覧会を開催し、キュレーターを自称する者も現れた。自分自身で選んだ作品に対して、自分自身が美的価値を認定しているというわけである。しかし、蒐集家によるコレクション展は、蒐集家自身の思想、あるいは一定時期のインドネシア美術の動向が見えるといったテーマのもとに蒐集され展示されたものではなく、それを集めた蒐集家自身が「これだけの現代美術作品をもっている私」という主役として見えてくるような印象を受け、「国際的エリートにとっ

⁴⁰⁶ そしてもちろん、すべての美術家がハンディウィルマンのような姿勢で美と向き合っているわけではない。そうした事例についても本論の中では織り込んでいく。

て、美術界とは、その富をグラマラスに表現できる格好の舞台である」といった辛[2008]の記述と重なる。

しかし、「アート・ラバー」の登場と存在は、ネガティブな面だけではない。第5章第2節で記したように、彼らによるインドネシア美術界への貢献は「アート・ジョグ」を例にしても非常に大きい。「アート・ラバー」が、富を表現するステイタスとして、たまたま今だけ現代美術を利用しているのか、あるいは彼らがいうように、本当に真の「美術を純粋に愛する者(ピュア・コレクターあるいはアート・ラバー)」なのか、今後の動向を見守っていく必要があるだろう。

(3)HPAM 独自のアートマネジメント実践

第5章では、2000年に以降にインドネシア美術界で活動を始めた「アートマネジメント」という新たな主体について、ヘリ・ペマッド・アートマネジメントを事例に考察した。美術が経済活動として成長していく段階で、美術の売買には画廊以外にもオークションハウス、アートフェアなど新たなアートインフラが参入するようになり、美術の鑑賞には国際展のような大規模なアートインフラも生まれた。また美術を購入する主体にも、それぞれの目的に合わせ、「絵画ハンター」「投資家」「アートプレナー」「神聖な蒐集家」「コレクトル」「美術愛好家」「アトラバー」など、様々な主体と名称が生まれたことを記した。

主体、アートインフラの多様化と発展の過程で、しかし、それらは各々が美術界で活動を行い、全体が美術活動として繋がることはあまりなかった。そのような中でヘリ・ペマッド・アートマネジメント(HPAM)がジョグジャカルタで設立された。組織の代表ヘリ・ペマッドは、自身が美術家になることを夢見てジョグジャカルタ芸術院で学んだ経験をもつ。その後、案内状配達人をしながら、中堅美術家から現役芸術院生、そして蒐集家など多様な主体との親交を深め、独自のネットワークを形成していった。HPAM の設立は現代美術の美術市場ブーム「ブーミング」の時期とほぼ重なっており、組織設立の背景には「ブーミング」によって美術家に参入した主体との深い関わりがある。美術を蒐集したい主体、美術でカネ儲けしたい主体、美術を支援したい主体、美術を多くの鑑賞者に見て欲しい主体、それらの主体を独自のネットワークで縦横無尽に繋げたのが、HPAM の実践の代表となった美術の祭典「アート・ジョグ(ART/JOG)」である。そしてこの「アート・ジョグ」には、先進国のアートマネジメントとは異なるヘリ・ペマッド特有のマネジメント実践が見てとれる。

そもそもアートマネジメント先進国で行政主導のアート支援が普及した背景には、アートインフラが整っている環境があった。いっぽうでインドネシア現代美術界は、公的文化政策としての美術支援はほとんどなく、アートインフラも未熟である。しかし、このような環境を逆手にとり、民間の蒐集家が現代美術支援の意識を高め、公的支援に依存しなくとも実践可能な「現代版パトロン支援」という独自のシステムが形成され、現在の美術活動を支えている。

いま、インドネシア現代美術の場では、行政機関よりも先に、民間の蒐集家が美術のグローバル

スタンダードに触れる機会を得、アートマネジメント先進国であれば行政主導で行われる美術支援を、現代版パトロンが実践している。新興蒐集家が、理想的な美術支援を身をもって示し、政府の意識を変えようとしているのは興味深い。現場を理解していない行政主導の美術支援ではなく、美術家や蒐集家による民間の支援形態は、本来アートマネジメント先進国が定義づけたアートマネジメントの意義のひとつ「美術を社会と結ぶ」ために、有効な活動形態を見出すきっかけとなるのかもしれない。HPAM が民間の支援者と美術家、あるいは美術活動を繋ぐ実践には、現場を理解し、個々の美術家を把握した距離の近い美術支援がある。こうした「顔の見える支援」の形態は HPAM が創造したインドネシア独自のアートマネジメントといえるだろう。

3. 現代美術の社会的役割

(1) ワイルドなメカニズムとインドネシア現代美術

HPAMというインドネシアの小さな組織が実践した「アート・ジョグ」の成功の要因は三つある。ひとつは、国家としての美術支援がほとんどないというインドネシア美術界の状況である。たとえばアートマネジメント先進国であれば、美術支援を行うためのアートインフラが整備されており、政府主導での支援が実践可能である。しかし公的美術館や美術財団が少ないインドネシアにおいては、美術家が美術支援を受けることは困難である。アートインフラの不足が引き金となり、公的機関による現代美術の理解は深まらず、現代美術に価値付けする主体を育てる器も生まれない。しかし、一方ではこれが長所ともなっている。つまり、公的支援がないが故に、規則のない美術界で、それぞれの主体がそれぞれの規則を試しながら自由に活動できということである。これが二つめの要因である。

ここで思い出すのは、現代美術のキュレーター、アスムジョ・J・イリアントの言葉である。彼はバンドン工科大学の教授だが、現代美術作家も美術展も多いジョグジャカルタに頻繁にやってきて、美術家たちを集めて話すのが好きだった。筆者もその輪に入り、旬な現代美術の話題を聞いたものである。アスムジョの口癖は、「これどういうルールだよ？」⁴⁰⁷だった。まさにこのルールが、インドネシア美術界では規定されていなかったのである。その「ノー・ルール」な状況が、良い意味で自由な活動場となった。そして第2章第2節第3項で記した事例1の美術家ニンディッティオの言葉を借りれば、多様な役割を演じる主体がそれぞれに、「ワイルドなメカニズム」の中で活動することができたのである。ニンディッティオが語ったインドネシア語の「リアル(liar)」には「飼ひ慣らされていない」「落ち着きのない」「不規則な」「非合法的な」といった意味があり、その不規則な状況が、インドネシア美術界の自由さ、動きやすさに繋がった。

公的支援を受けた場合には、長い手続き、詳細な報告書など、支援を受けた側が果たさねばならない課題も多い。ある程度確定した規則の中で多様なインフラが機能しているため、規則に則っ

⁴⁰⁷ インドネシア語では“Bagaimana(Gimana) aturan mainnya?”。

た活動を余儀なくされるのである。しかし、規則がないインドネシア美術界ではすべてがワイルドであるがゆえに自由である。インフラが未熟なために「ワイルド」に実践された美術の活動は、インフラの不備というネガティブな状況を一掃し、インドネシア固有の美術界形成に役立ったといえる。

最後の要因は「アート・ラバー」「シニア・コレクター」といった民間の支援が実現したことである。そして、インドネシアで特徴的な蒐集家のパトロ的な美術支援を生かした潤滑な美術活動を実践したのがHPAMなのである。インドネシア美術界の特徴ともいえるインフラの未熟さは、本論の調査中にもさまざまな主体からネガティブなイメージとして語られた。しかし、本当にそれが欠点だったのだろうか。たとえばチムティは当時、美術市場の商業主義に対抗していた。そして「ワチャナ」を掲げ、民衆の代弁者として、スハルト政権を批判するテーマで作品をつくることもあった。ならば、そのような立ち位置の美術家が、批判している相手に対して、「公的に美術を支援してください」といえたのだろうか。こうした矛盾を考えると、インドネシアにおけるインフラの未熟さは、インドネシア人によるインドネシア現代美術を独自に、「ワイルド」に発展させるために不可欠なことだったともいえる。

(2) 現代美術と社会

第3章から第5章を通して、インドネシア現代美術界で活動する「つくる主体」「買う主体」そして「支援する主体」をみてきた。現代美術を学術的に研究したもので多いのは、現代美術を作品から分析するもの、限定された地域における現代美術家グループについての地域研究、一人の現代美術家に焦点をあて、美術家本人と作品について考察したものもある。しかしこうした一方向からの視点では、現代美術の活動のすべてを概観することは困難である。そこで本論では、美をつくる主体である美術家、美を消費・享受する主体である蒐集家と画廊、そして美を運営・支援する主体としてアートマネジメント組織に分け、活動の特徴が明確に見える事例を選択し、それぞれの民族誌を描いてきた。こうすることで、現代美術をより広範囲に、生きた人間の活動として考察するという、人類学の現代美術への新たなアプローチを提示することが目的であった。

ここまでみてきたインドネシア現代美術で活動する各主体の事例から、序章でたてた「現代美術とは何か」という問題に戻りたい。そこで重要な事例となったのが「アート・ジョグ」である。ヘリ・ペマッドによるインドネシア的なアートマネジメントの実践が集約された「アート・ジョグ」には、およそ100名の美術家による作品が展示される。かつては「画家」「彫刻家」というように、つくる作品の形態で表すことのできた美をつくる職業は、表現様式を多様化させる過程で「美術家」と総称されるようになり、作品形態は「絵画」「彫刻」にとどまらず「インスタレーション」「ビデオ」「写真」などと多様化した。それだけでなく、鑑賞者との相互行為によって成立する作品、制作の過程を含めて完成する作品、あるいは長期のフィールドワークを経てつくられる作品が生まれている。

美術家が来場者と関わりながら作品が成立するという新たな試みは、美術界における新しい議論

「ソーシャリー・エンゲイジド・アート(Socially Engaged Art:社会関与型アート)」を具現している。日本でも近年耳にする「参加型インタラクション」あるいは「プロジェクト型アート」というものもこれに含まれる。かつての美術作品は、たとえば絵画であっても彫刻であっても、あるいは版画や写真であっても、それを鑑賞する主体は、作品と距離をおいて対話した。これをエルゲラ[2015]に倣って「静止状態の美術」としよう。しかし表現様式が豊かになり、また技術の発達によって、画材は絵の具や彫刻刀に留まらなくなった。メディアが多様化する中で、作品そのもの、あるいは美術家と鑑賞者との関係も多様化した。そして現代美術の一部の作品では、鑑賞者が参加することによって成立する作品、言い換えれば双方向による実践形式あるいは「社会的相互行為」[エルゲラ 2015:29]としての美術が生まれた。美術が聖域にある浮き世離れたものではなく、現実の社会や民衆と同じ高さにあり、人と社会を繋ぐ役割を果たしているのである。

すべての現代美術作品がいま、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」⁴⁰⁸に傾向しているわけではないが、「アート・ジョグ」の実践や、かつて「新美術運動」が掲げた「美術家は共に生きている人間としての平等性を信じ、個人の感情よりも、現実にある社会問題に関心をもち議論しなければならない」という課題は、その時々美術家によって考えられてきた。いかに美術を社会領域で役立てていくのかという問いに対しては、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」をヒントにすることができるだろう。たとえば、筆者は、自身が東南アジアの一国インドネシアで16年間暮らしたからこそ意識することができた日本の歴史を題材に、日本軍がかつて侵略したアジア諸国で日本軍と関わりをもった主体を探し、彼らの記憶を聞き取り、筆者がつくった作品一点を、インフォーマントの私物一点と交換してもらうというプロジェクト型の作品をつくっている。こうした実践には他領域の専門分野であるエスノグラフィー、文化人類学、コミュニケーション学などの知識や作法も必要となる[廣田 2015b]。こうした実践が他領域と手を組み、社会との関係をより深めていく可能性は大きい。

ここまで述べてきた「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の実践に、今後の現代美術がすべて集約されるわけではないが、これからも社会と繋がる美術の実践は様々な形で試されていくことだろう。

「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」という現代美術のひとつの流れをみたときに、これらの実践がインドネシアで受け入れられやすく適合しやすいことは、本論で記してきたインドネシア気質をみればわかるだろう。インドネシア近代美術がつくられた時から、インドネシアの美術は現実の問題と向き合い、民衆の代弁者となって社会を変革していく力を秘めていたからである。このような、現代美術に課せられた使命に対し、インドネシア現代美術の実践には多くの可能性が内包されている。

⁴⁰⁸ 「ソーシャリー・エンゲイジド・アート(社会関与型アート)」の概念は新しく、明確な定義もなされていないが、意味のあるインタラクションによって成立するものだとされる。1960年代に欧米で生まれた社会運動が芸術と社会を結びつけ、今日の「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の布石となっている。こうした性格をもつ美術活動には、今までにも「コミュニティ・アート(communitary art)」「コラボレイティブ・アート(collaborative art:協働型)」「パーティシパトリー・アート(participatorly art:参加型)」「ダイアロジック・アート(dialogic art:対話型)」「パブリック・アート(public art)」などの名称が多用されてきた[エルゲラ 2015:31]。

終章

1. 総括と結論

本論では、インドネシア現代美術の活動を事例として、美術界のつくる主体、買う主体、支援する主体に関する民族誌的記述と分析を試みた。ここでもう一度、本論で考察してきたことを確認したうえで、今後の課題をまとめておく。

第1章と第2章では、インドネシア国家が独立する以前からの美術から、現在多くの美術家に関わる現代美術というジャンルに至るまでのインドネシア美術史を概観し、インドネシアにおける美術の概念がどのように形成されたのかをみた。美術史の流れの中で、重要な三つの画期が明らかになった。それは、インドネシア独立以前 1930 年代の「プルサギ」設立、1979 年の「新美術運動」、そして 1988 年に始まった現代美術画廊チムティである。これらの画期に関わった画家団体、美術家の集団、そして現代美術の画廊で活動した美術家たちは、それぞれの時代でインドネシア人によるインドネシア独自の美術を追究した。

「プルサギ」の画家と、「新美術運動」に関わった美術家たちが抵抗したのは西欧を基準に評価されてきた絵画様式であり、オランダの視線によるオリエンタリズムだった。そうしたブルジョアの嗜好を否定した彼らは、社会と密接に繋がり、民衆の現実を表現する、社会性をもった美術家像を理想とした。チムティは80年代後半の商業主義を批判し、現代美術作品には民衆の抱える現実的問題と向き合い、政治批判をするメッセージ性「ワチャナ(wacana)」があるとうたい、美術市場でもてはやされる装飾的な絵画と、美術市場「パサール(pasar)」そのものを否定した。この姿勢には「新美術運動」の「5つの指針」が示した現代美術の概念からの影響がみられ、「プルサギ」から引き継がれるナショナリズムの精神が感じられた。これらの画期から、インドネシア美術史が闘争の歴史であり、社会闘争にしっかりと組み込まれたものだったことを明らかにした。しかし、2007 年頃に起こった国際的な現代美術市場ブームにより、「ワチャナ」である現代美術が「パサール」に呑み込まれるという現象が起こった。そして現在もまだ、現代美術は経済活動と密接な関係の中で、かつての「ワチャナ」を強固に提示するものではなくなりつつある。

本論では、上記のような主流の美術のジャンルに回収されなかった美術についても考察した。それがバリ絵画に代表される伝統絵画である。近代美術運動「プルサギ」結成とほぼ同時期にバリ島で発展したバリ絵画はインドネシア近代美術の主流に並列されることなく、バリ島内の観光地で観光客に向けて売買される絵画という立場になった。そして民族芸術寄りのジャンルとして、純粋芸術と工芸品のあわいに位置した特異な分類をされて現在に至る状況を記した。

第3章から第5章では、序論で述べたように、佐々木[2008]が注目した、理性も包括した「感性(sensitivity)」をもつ主体として、つくる主体、買う主体、支援する主体を事例に、インドネシア美術界で活動する異なる役割の主体を詳細な民族誌として描き、経済活動の一部という視点だけでは

分析することのできない感性の領域を浮き彫りにした。第3章に記した現代美術作家ハンディウィルマンのライフヒストリーでは、つくること、素材に触れ手を動かすことに執着する美術家の感性と、はからずも経済活動に巻き込まれた葛藤と、そこからの適応、美に向き合う感性に焦点をあてた。美を追究し、それを何かの形にしたいという欲求は、美術家に限ったものではなく、人間であればもちあわせた欲求だともいえるかもしれない。筆者がここで指摘したかったものは、天才といった神がかり的なものではなく、人間らしい一つの欲求としての向上心と言い換えることもできる。他者とは異なる感性という測定不可能なこれらが、美術作品の美的価値づけに強く関わっていることを、一人の美術家の制作姿勢から描いた⁴⁰⁹。

第4章では、「シニア・コレクター」のオィ・ホン・ジンと、若手富裕層の蒐集家「アート・ラバー」の活動から、美を消費する主体の感性について記述した。「シニア・コレクター」は、審美眼をもった蒐集家として、その感性を認められ、美術作品の価値を決定する力をもつ場合があることがわかった。しかし、それだけではなく美術家を支援するための購入という、パトロンとしての役割ももっていた。いっぽう、ジャカルタを中心に 2007 年ころから増加した「アート・ラバー」は、現代美術を嗜好し、現存する美術家と直接会い、人柄もわかった上で作品購入をするという特徴をもっている。彼らは現代美術をグローバル・スタンダードなものだと理解し、「自分たちの富をグラマラスに表現」するために美術界を利用しているようにもみえる。

第5章では「アートマネジメント」という新たな主体について、ヘリ・ペマッド・アートマネジメント (HPAM) を事例に考察した。美術界に関わるアートインフラの多様化と発展の過程で、しかし、それらは各々が単独に活動を行うことが多く、全体が繋がることは少なかった。それを繋げたのが HPAM だった。HPAM の設立は現代美術の美術市場ブーム「ブーミング」の時期とほぼ重なっており、組織設立の背景には「ブーミング」によって美術家に参入した主体との深い関わりがある。美術を蒐集したい主体、美術でカネ儲けしたい主体、美術を支援したい主体、美術を多くの鑑賞者に見て欲しい主体、それらの主体を独自のネットワークで縦横無尽に繋げて実現した美術の祭典「アート・ジョグ (ART/JOG)」には、先進国のアートマネジメントとは異なるヘリ・ペマッド特有のアートマネジメント実践があることを示した。

様々な主体が語るように、インドネシアにはアートインフラが少ない。公的美術機関があっても、潤滑に美術活動を運営できるだけの予算がないのが現状である。また公的な場には、現代美術を理解できる主体も少なく、いくら海外から評価される美術家がいっても、内側からの支援が脆弱なために、活動を充分に行うことができないことも多い。ヘリ・ペマッドいわく、そのような「美術界の足りない部分を補い、痒いところに手が届くなんでも屋」として HPAM が生まれた。そして「アート・ラバー」をはじめとする美を買う主体に美を支援する手伝いを促し、現代版パトロンとして美術活動を活

⁴⁰⁹ そしてもちろん、すべての美術家がハンディウィルマンのような姿勢で美と向き合っているわけではない。そうした事例についても本論の中では織り込んでいく。

発に実践することに成功した。新興蒐集家が、理想的な美術支援を身をもって示したことにより、最近では行政が「アート・ジョグ」に注目し始めている。美術界で活動する民間が政府の意識を変えていったのは興味深い。

HPAM が実践した「アート・ジョグ」という国際展の成功の要因は、国家としての美術支援がほとんどないというインドネシア美術界の状況にある。様々なインフラが整備されていないインドネシア美術界の状況を、美術家ニンディッティオは「ワイルドなメカニズム」だと表現した。公的支援がなく、規則のない「ワイルド」な美術界だったからこそ、それぞれの主体がそれぞれの規則を試しながら自由に活動できたのである。

またこうした実践を実現することができたのは、インドネシア人が植民地時代から培ってきた気質におうところも多かったのかもしれない。たとえば誰かの家を訪ねると、家主は「何もありませんが我慢してください(*terima apa adanya*)」と挨拶することがよくある。正確に訳せば、「あるものを、そのまま受け入れてください」といった意味になろう。日本にも似た謙遜の文化をもつインドネシア人(とくにジャワ人)らしい常套語だ。しかし、こうした文化ゆえに、未熟なアートインフラを受け入れ、現代美術に無関心な政府の態度も、「それはそれとして」受け入れ、自分たちで「ワイルド」な規則なき世界を改革していくことができたのではないだろうか。これこそが、長年の植民地と、過酷な独立戦争を勝ち抜いたインドネシア民族だからこそできた美術の実践なのだ。

本論を通して、最後に検討したのは、現代美術の社会的意味だった。インドネシア美術史は言い換えれば「美術の闘争史」でもあった。オランダ植民地政府、オランダ人のオリエンタリズムとブルジョア嗜好、独裁的なインドネシア政府、商業主義、資本主義、つねに美術家は現実的な社会の問題と向き合ってきた。インドネシアの美術家たちが追求したのは、美術が自己目的として存在するのではなく、社会との繋がりの中で、何をなすべきかという問いだったということが明らかになった。「プルサギ」や「新美術運動」が否定した美術は、聖域にあって浮き世離れした絵画だった。しかし現代美術へと繋がる道程で、インドネシア美術家はオリエンタリズムやコロニアリズムから脱け出し、社会に積極的に関わる美術の道を求めた。

上述のような「美術の民主化」は、「アート・ジョグ」に参加する現代美術作家の一部が、他者と関わりながら作品をつくるという試みである「ソーシャリー・エンゲイジド・アート(Socially Engaged Art: 社会関与型アート)」をつくっていることからわかる。かつて「新美術運動」が起こったとき、「美術家は共に生きている人間としての平等性を信じ、個人の感情よりも、現実にある社会問題に関心をもち議論しなければならない」という課題が美術家によって提起された。美術をいかに社会領域で役立てていくのかという課題をインドネシアの美術家が自身の問題として受け止めることは自然なことだったのだろう。そして筆者もまた、美術家の一人として、今後も社会と繋がった美術、現実の問題を意識した美術を求めていきたい。

2. 課題と展望

本論では、明らかにできなかった点もある。

インドネシア美術界で活動するの主体を網羅し、バランスよく考察できたと思う反面、それぞれの主体の中で、記述しきれていない主体がいるのも事実である。たとえば、美をつくる主体をより広域に見るのであれば、広大なインドネシアの様々な地域に、「職人(トゥカン)」と「美術家(スニマン)」の境界で活動をしている主体も多い。とくに昨今、ジョグジャカルタの「美術家(スニマン)」の中には、自身がつくる作品が巨大化し、溶接や電気関係のしくみなどを美術家本人によって抱えきれない場合も生まれている。そこでアシスタントになるのは、芸術院の先輩や後輩であることも多い。同じ芸術院で、美術家になることを夢見て学んだ主体が、一部は「美術家」として、その名前とともに国際舞台へデビューしていき、一部は華やかな舞台の裏で、技術的な支援をしている。こうした「職人」の中には、売れっ子美術家数名の「技術屋」として仕事をかけもちし、売れっ子並あるいはそれ以上の収入を得ている者もいる。調査中に得た上記のような主体の「感性」を考察するのは興味深い課題であるが、本論では詳細を描けなかった。今後別稿を用意したい。

買う主体では、オイ・ホン・ジンと「アート・ラバー」を事例としているが、ここでも、蒐集家を「シニア」と若手富裕層とに分類し、両者をみてきただけで、それ以外の明確に分類できない主体を切り捨てている。本論では美術界で活動する全体を見ることに焦点をあてたため、特徴の弱い主体が描ききれていないという欠点を残す結果となっていることは自覚している。また、本論では美術作品に限った蒐集家に焦点を当てたが、インドネシアには「SAMURAI」⁴¹⁰の熱狂的な蒐集家があり、個人的には、彼らが大金を出して蒐集している日本の軍刀の真偽も含め、いつか調査をしたいと思っている。

美術活動に関わる様々な主体を事例としたが、顔が見えにくかったのは画廊ではないだろうか。本論では画廊や美術館、オークションハウスなどをアートインフラとして記述をしてきたために、そこで活動する「人」が描ききれなかった。しかし画廊主は「人」であり、彼らにもそれぞれに美との関係がある。カネ儲けのために始めた商業画廊だと説明する主体もいれば、チムティのように美的価値のエージェントになった主体もいる。画廊(アートスペースと呼ばれるものも含めて)を運営する主体についても「箱」として見るのではなく、運営する「ヒト」の顔が見える記述と考察は今後の課題としておきたい。

⁴¹⁰ インドネシアでは、日本軍政期に使用し、敗戦後に残っていたという軍刀を「サムライ」と総称している。筆者は自身の作品制作で日本軍が開設した「祖国防衛義勇軍(PETA)」で指導を受けた経験者約20名に会い、インタビューを行った経験がある。その際、一人のインフォーマントが、自身の「サムライ」コレクションを見せてくれた。しかしそこに彫ってあったのは日本語ではなく、まったく読解不可能な文字(記号かもしれない)と桜の絵だった。インフォーマントは筆者が「これは日本語ではない」と説明すると、落胆し、いくらで購入したのかを話してくれなかった。このような「サムライ」がインドネシア国内に多く出回っており、中には腰に巻けるような柔らかな素材でできているものもあるという。蒐集家の「感性」と作品の真偽性の問題、どちらからも興味深い課題である。

あとがき

本論の完成を間近にして全体を通読しながら、私は美術家としてインドネシアで過ごした16年間の思い返している。バリ島で暮らしながら制作をしようと決めたとき、自身がいずれ人類学の研究をするとは夢にも思っていなかった。しかしここまで筆を進めて思うのは、インドネシア現代美術の民族誌を描くというこの作業が、私の半生をセルフヒストリーとして描くことでもあり、美術家として、作品をつくり上げる作業と同じだったということである。

私は1989年に愛知県立芸術大学を卒業し、1994年にインドネシアへわたった。2010年に帰国した後、自身が体験してきたインドネシア現代美術の動態を学術的に見直したいと思い、南山大学大学院国際地域文化研究科の博士前期課程に入学、生まれてはじめて論文を書く作法を学んだ。修士論文執筆中に、芸術に通じている文化人類学者、佐々木重洋教授を知り、博士課程後期課程を名古屋大学大学院で学ばせていただいた。学術的に学んだ時間は修士、博士の計5年と短く、論文を書くことにはいまだにコンプレックスをもっている。しかしここまで私がモチベーションを維持して本論を完成させることができたのは、「インドネシア現代美術について私以上に知っている日本人はいない」という自負と、「インドネシア現代美術を描くことは、自分自身が16年間インドネシアで何をしてきたのかを描くこと」という思いがあったからである。16年間は楽しいばかりではなかった。それでも現代美術と関わり、インドネシアの美術家たちと関わり、ものをつくってきたという事実と、ここで私にしかできない研究と貢献があるという信念をもつことで、慣れない論文の作法と格闘しながらここまでくることができた。

論文中には記していないが、本論では、美術家である私自身をいかに客体化するのかという課題を自身に課していた。自身を前面に出すのではなく、美術家としての私の視座を一人のインフォーマントとしてちりばめることで、民族誌をより写實的・現実的なものとして仕上げようと試みた。また、本論で冗長と思われるほどにしつこく事例を描いたのにはわけがある。本論で一貫してご指導くださった佐々木重洋教授の「長期にわたって現地に住み込みながらフィールドに従事する人類学者は、現場がどうなっていて、その人々はどう考え、何を語るのかといった問いを愚直に繰り返すことがまず第一」という一文をいつも念頭においていたからである。私の作品完成まで根気よくご指導いただいたことに、心から感謝したい。

南山大学大学院人間文化研究科人類学専攻博士後期課程の中尾世治さんは、5年前に私が南山大学大学院に入学した時から、「インドネシア現代美術」という研究テーマに興味をもち尊重してくれた。本論完成間近のここ数ヶ月は、本人も博士論文執筆で多忙な時期であるにも関わらず、私の初稿を丁寧に読み、何時間もかけて問題点を指摘してくれた。

いままで美術関係の友人は日本にもインドネシアも多くいたが、学術的な分野で志を高くもつ中尾さんのような友人を得た事は本当に幸運だった。感謝は言葉ではあらわしきれない。

本論は2013年に南山大学大学院国際地域文化研究科で提出した修士論文『スニ・コンテンポレル〜インドネシア現代美術における「市場」と「言説」の変容』をベースに、博士課程後期課程在学中の3年間で行ったフィールド調査の資料を加え、感性の問題、現代美術の役割など、より深い課題設定のもとに執筆したものである。修士論文を指導してくださった南山大学、濱田琢司教授には再度お礼を申し上げたい。

また南山大学大学院人間文化研究科の吉田竹也教授は、私が南山大学を離れてからも、時間があれば投稿論文や博士論文について、インドネシア研究の視点から貴重なアドバイスをくださった。同大学、藏本龍介准教授にも、以前より数回にわたり本論の内容について相談をさせていただき、進行状況に合わせてアドバイスをいただき、とくに本論完成間近では私自身が見えにくくなっていた全体の構成について、的確な意見をいただいた。お二人に励ましていただいたことで、ここまでたどり着くことができたことを、心から感謝している。

2013年春、名古屋大学大学院に入学し、学内にギャラリーを見つけた時から、私には博士論文執筆と同時に一つの目標があった。それはインドネシア現代美術の作品を実際に展示することである。現代美術を語るのに、本物の作品がないのは寂しい。実物を見て、本論を読んでもらえるのが最適であると思った。幸運にも名古屋大学教養教育院プロジェクトギャラリー「clas」の運営に携わっておられたのは、私が愛知県立芸術大学在学中からの知り合いで、2015年まで情報科学研究科におられた茂登山清文教授だった。茂登山教授は私の案を喜んで受け入れてくださり、この博論の口述試験日と近い日程で「clas」が使用できるように計らってくださった。名古屋大学で前例のない、ギャラリーでの口述試験が実現したのは、茂登山教授と、佐々木教授のおかげである。そして何より、予算のない展覧会にも関わらず、「インドネシア現代美術と美術家」展への出品を快諾してくれた美術家たち、作品の梱包と輸送を手伝ってくれたHPAM代表のヘリ・ペマッド、輸送の費用を支援してくれた蒐集家にも心より感謝の意を表したい。

研究対象地であるインドネシアでお世話になった方々にいっては、あまりに多すぎてすべての名前を記すことができないほどである。インフォーマントとして本論に登場した人々にはここで心からお礼を伝えたい。そしてこの感謝は、必ず本論をインドネシア語でまとめ、インドネシアの皆さんに読んでもらうという形でお返しするつもりだ。

ジョグジャカルタへ居を移してから出会ったジョグジャカルタの人々、ブンダ・アート・スペース代表で、私をスタッフに誘ってくれたサトゥヤ・ブラマンティア、私の理想とする美術家像そのものであるハンディウィルマン、バリ出身の筆者に同郷の親しみを感じ、初対面で作品をプレゼントしてくれたニョマン・マスリアディ。バンドンではヌルディアン・イッサンに大変お

世話になった。イッサンとは私がインドネシア在住中、共同キュレーターとして三つの展覧会を企画した。バンドン工科大学講師のイッサンが日本の文化庁の助成を経て倉敷芸術工科大学の博士課程に籍をおいてからは、何度も電話で筆者の研究について意見をもらい、参考となる資料を指示いただいた。本論ではインフォーマントとしても、展覧会の出品作家としても協力してくれた。

私の16年間のインドネシア在住中に精神的な支えとなったのは母の存在である。なかなか帰国を考えない私に対して何も言わず、離れたところから静かに見守ってくれた。変わることない大きな愛情と支援に心からの感謝を伝えたい。インドネシアでは、一人暮らしの私に寄り添ってくれた猿のスギト、生まれた時から寿命をまっとうするまで一緒だった犬のティルムがいたからこそ、異国での孤独と不安を乗り越えられた。バリで暮らし始めた 1994 年から現在まで、家族同様の付き合いをしているウブドのマデ・サナー家には、いまでも猿の面倒をみてもらっている。そして今でも私専用の部屋をそのまま残してしてくれる。この5年間、調査でバリに戻ってすぐに活動できたのはマデ・サナ家族のサポートがあったからこそである。彼らとの出会いに深く感謝している。

2016 年の桜が残るうちに、本論を完成させることができた。研究テーマが「現在」のものであるため、旬が過ぎないうちに書き終えたいという思いで、一気に走ってきた気がする。本論の足りないところは、これから皆さんに読んでいただき、指摘を受けながら見つかるだろう。まるで作品を完成させた後に、ひとときの満足感を味わい、すぐにまた次の作品をつくりたくなるように。ここしばらく、私は博論執筆に集中しており、ハンディウィルマンのように、素材を触り手を動かす時間が少なかった。これからは、つくること、研究することのバランスを保ち、引き続き現代美術と「感性」に向き合っていきたい。それが私の人生の課題である。

廣田 緑

【参考文献（和書）】 50音順

- 青木恵理子 (2005) 『生を織りなすポエティクスーインドネシア・フローレス島における詩的語りの人類学』 世界思想社.
- 青木恵理子 (2013) 「布とフェティシズム: インドネシア・東ヌサテンガラ州の絣織の考察をととして」『龍谷大学社会学部紀要(42)』 pp.68-80.
- アスキズ, ロバート(1993) 『現代美術のキーワード』 美術出版社.
- アビング, ハンス(2007) 『金と芸術へなぜアーティストは貧乏なのか? 〜』 グラムブックス.
- 尼ヶ崎 崎 (1995) 「芸術と社会」『芸術学フォーラム2 芸術学の射程』 勁草書房, pp.324-345.
- アンダーソン, ベネディクト (1995) 『言葉と権力ーインドネシアの政治文化研究』日本エディターズスクール 出版部.
- イヴォンヌ・ペイン, ダニエル (1989) 「美の体系と経済的ビタミンーキューバ観光における文化の商品化と文化保存」『観光と音楽』 東京書籍, pp.125-152.
- 伊澤友美 (2012) 「インドネシア・バリ州におけるサスティナブル・ツーリズムの実践ートリ・ヒタ・カラナをめぐる政治ー」『立命館大学人文科学研究紀要(98)』 pp.49-78.
- 石川栄吉・梅棹忠夫・大林太良 (1994) 『文化人類学事典』 弘文堂.
- 石坂泰章 (2009) 『サザビーズー「豊かさ」を「幸せ」に変えるアートな仕事術』 講談社.
- 石田正 (1986) 「民族芸術学の基礎づけ」『民族芸術学ーその方法序説ー』木村重信編, 日本放送出版協会, pp.25-42.
- 石森秀三 (1989) 「観光芸術の成立と展開」『観光と音楽』 東京書籍, pp.17-36.
- 伊東正伸・岡部あおみ・加藤義夫・新見隆 (2003) 『アートマネジメント』 武蔵野美術大学出版局.
- 伊東照司 (1989) 『インドネシア美術入門』 雄山閣.
- 伊東照司・田枝幹宏 (2015) 『インドネシアの古代美術』 柏書房.
- 伊東豊子(2011) 「アートマーケット概論」『美術手帖(64/962)』 美術出版, pp.42-49.
- 伊藤裕夫・片山泰輔・小林真理 (2002) 『アーツ・マネジメント概論』 水曜社.
- 伊藤俊治・港千尋 (1989) 『熱帯美術館』 リブレポート.
- 井上真・山下晋司 (1983) 「風土と地理」『もっと知りたいインドネシア』綾部恒雄・石井米雄編, 弘文堂, pp.46-81.
- 井上真悠子 (2010) 「東アフリカ観光地における”みやげ物絵画”の創出と展開ータンザニア・ザンジバルの”真っ赤なキス・マサイ”を事例にー」『アフリカ研究(76)』 pp.17-30.
- 井上明彦 (1995) 「美術館とコレクション」『芸術学フォーラム2 芸術学の射程』 勁草書房, pp.227-245.
- 今道友信 (1973) 『美について』 講談社.
- インドネシア教育文科省編 (1995) 『インドネシア造形美術史: インドネシア文化入門』 サンガル・スニルパ.
- ヴィッカーズ, エイドリアン (2000) 『演出された“楽園”: バリ島の光と影』 新曜社.
- ヴェブレン, ソースティン (1998) 『有閑階級の論理-制度の進化に関する経済学的研究』 筑摩書房.
- 内山田康 (2008) 「芸術作品の仕事」『文化人類学(73/2)』 pp.158-177.
- 後小路雅弘 (1999) 「アフアンディの時代: 紅白期と絵の職人」『近代美術シリーズ I : アフアンディ展』 福岡アジア美術館, pp.34-37.
- 後小路雅弘 (2007) 『近代アジアの美術におけるモダニズムの受容』平成 16-18 年度科学研究費補助金基

盤研究(C)(2)研究報告書.

後小路雅弘 (2010)「東南アジア島嶼部の近代美術—フィリピン、インドネシア、シンガポール、マレーシア」
美術フォーラム 21(21) 醍醐書房, pp.89-92.

後小路雅弘 (2013)「日本軍政と東南アジアの美術」『哲学年報(72)』九州大学大学院人文科研究院,
pp.48-72.

内山田康 (2008)「芸術作品の仕事—ジェルの反美学的アブダクションと、デュシヤンの支配されたパーソン」『文化人類学 73(2)』 pp.200-219.

内堀基光 (1983)「宗教と世界観」『もっと知りたいインドネシア』綾部恒雄・石井米雄編, 弘文堂,
pp.116-153.

海野弘 (2002)『パトロン物語—アートとマネーの不思議な関係』 角川書店.

梅田英春 (2001)「バリの観光化における”見せる”芸能の生成—文化人類学における観光研究の事例として」徳久球雄・塚本珪一・朝水宗彦編『地域・観光・文化』 嵯峨野書院, pp.135-149.

ウルフ, ジャンネット (2003)『芸術社会学』 多摩川大学出版部.

エルゲラ, パブロ (2015)『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門: アートが社会と深く関わるための10のポイント』 フィルムアート社.

大泉啓一郎 (2011)『消費するアジア - 新興国市場の可能性と不安』 中央公論新社.

大久保恭子 (2009)『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉』 三元社.

大宅壮一 (1943)「ジャワでの宣伝活動」(『東京新聞』11月13~15日)『南方徴用作家叢書 11: ジャワ篇』
木村一信編、大宅壮一・郡司次郎正・北原武夫著 龍溪書舎, pp.1-8.

大宅壮一 (1944)「南方と文化宣傳」(『日本評論』)『南方徴用作家叢書 11: ジャワ篇』木村一信編、大宅
壮一・郡司次郎正・北原武夫著 龍溪書舎, pp.9-22.

太田好信 (1993)「文化の客体化—観光をととした文化とアイデンティティの創造」『民族学研究(57-4)』日
本民族学会, pp.383-410.

太田好信 (1998)『トランスポジションの思想』 世界思想社.

大泉啓一郎 (2011)『消費するアジア—新興国市場の可能性と不安』 中央公論新社.

岡林洋 (1991)「美学的見方と人類学的見方—若干の現代美術の解釈のために—」人文學(同志社大学
人文学会), pp.1-20.

大河内菊男 (1995)「美術市場—日本の洋画商」『芸術学フォーラム2 芸術学の射程』 勁草書房,
pp.295-308.

大久保恭子 (2009)『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉』 三元社.

緒方しらべ (2013)「“アーティスト”の再考—ナイジェリア、ヨルバ発祥の地方都市イレ・イフェにおけるつく
り手の事例から—」『文化人類学(14)』 pp.69-88.

岡林洋 (1991)「美学的見方と人類学的見方—若干の現代美術の解釈のために—」『人文學(150)』同志
社大学人文学会, pp.1-19.

鏡味治也 (1992)「芸術の人類学」『社会人類学年報(18)』 pp.199-218.

鏡味治也 (2000)『政策文化の人類学—せめぎあうインドネシア国家とバリ地域住民』 世界思想社.

鏡味治也 (2000)「インドネシアの国民意識と民族意識」鏡味治也編『政策文化の人類学—せめぎあうイン
ドネシア国家とバリ地域住民』 世界思想社, pp.9-35.

- 加藤周一 (2000) 『加藤周一セレクション4: 藝術の個性と社会の個性』 平凡社.
- 加藤周一 (2003) 『芸術論集』 岩波書店.
- 加藤剛 (1990) 「“エスニシティ”概念の展開」坪内良博編『講座東南アジア学第3巻 東南アジアの社会』弘文堂,
pp.215-245.
- 金子守恵 (2011) 『土器づくりの民族誌—エチオピア女性職人の地縁技術—』 昭和堂.
- 金田晋編 (2000) 『芸術学の100年 日本と世界の間』 勁草書房.
- 金谷美和 (2005) 「布のつくるヒンドゥーとムスリムの社会関係—インド、クジャラート州カッチ県のオダニー(被り布)の事例より—」『文化人類学(70/1)』 pp.77-97.
- 川崎千足 (1998) 『インドネシアの野焼土器』 京都書院.
- 河原啓子 (2001) 『芸術受容の近代的パラダイム—日本における見る欲望と価値観の形成—』 美術年間社.
- 川又啓子 (2002) 「アート・マネジメントを取り巻く諸問題に関する一考察」『京都マネジメント・レビュー(2)』 京都産業大学, pp.119-133.
- ギアツ,クリフォード (1973) 『二つのイスラーム社会—モロッコとインドネシア』 岩波書店.
- ギアツ,クリフォード (1987) 『文化の解釈学(2)』 岩波書店.
- ギアツ,クリフォード (1990) 『ヌガラ:19世紀バリの劇場国家』 みすず書房.
- ギアツ, クリフォード (1991) 「文化システムとしての芸術」『ローカル・ノレッジ』 岩波書店, pp.163-209.
- 木村重信編 (1986) 『民族芸術学—その方法序説—』 日本放送出版協会.
- 木幡順三ほか (1996) 『講座=美学新思潮5 芸術と社会』 美術出版社.
- 窪田幸子 (2011) 「アボリジニ・アーティストの誕生—先住民工芸品の展開とエージェンシー」『グローバリゼーションとく生きる世界—生業からみた人類学的現在』松井健・名和克郎・野林厚志編. 昭和堂,
pp.339-388.
- 倉沢愛子 (1983) 「日本との交流」『もっと知りたいインドネシア』綾部恒雄・石井米雄編, 弘文堂,
pp.261-283.
- 倉沢愛子 (2013) 「近現代史概説:「多様性のなかの統一」を目指した近代国家への道」『現代インドネシアを知るための60章』明石書店, pp.182-186.
- 倉田勇・崎山理 (1983) 「民族と言語」『もっと知りたいインドネシア』綾部恒雄・石井米雄編, 弘文堂,
pp.82-115.
- 倉橋重史 (1991) 『絵画社会学素描』 晃洋書房.
- 倉橋重史・大塚晴郎 (1997a) 『芸術社会学序説』 晃洋書房.
- 倉橋重史・大塚晴郎 (1997b) 『これからのアートマネジメント』 晃洋書房.
- グラネ,ダニエル、ラムール,カトリーヌ (2015) 『巨大化する現代アートビジネス』 紀伊國屋書店.
- グランブ,ウィリアム D (1991) 『名画の経済学—美術市場を支配する経済原理』 ダイアモンド社.
- クリフォード,ジェイムズ、マーカス,ジョージ編 (2003) 『文化を書く』 紀伊國屋書店.
- クリフォード,ジェイムズ (2003) 『文化の窮状 20世紀の民族誌、文学、芸術』 人文書院.
- 暮沢剛巳 (2002) 『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』 フィルムアート社.
- 暮沢剛巳 (2008) 『現代アートナメ読み: 今日から使える入門書』 東京書籍.

- 暮沢剛巳 (2009)『現代美術のキーワード 100』ちくま新書.
- 暮沢剛巳・難波祐子 (2008)『ビエンナーレの現在』青弓社.
- クロウ,ケリー (2011)「ガゴシアン・エフェクト」『美術手帖(64/962)』美術出版, pp.58-67.
- 黒田雷児 (1999)「“ブーム”の面と裏」『美術手帖(51/766)』美術出版社, pp.106-108.
- 黒田雷児 (2009)「夢見ることは見られることーグローバル化のなかの“アジア美術”の三様態」『福岡アジア美術コレクション 夢見るアジアーアジアの伝統的大衆芸術と現代美術』影山千夏・高知県立美術館編 高知県立美術館編, pp.8-15.
- 黒田雷児 (2014)『終わりになき近代 アジア美術を歩く 2009ー2014』グラムブックス.
- 小池誠 (1998)『インドネシア:島に織り込まれた歴史と文化』三修社.
- 国際交流基金 (2005)『オルタナティブス:アジアのアートスペースガイド 2005』淡交社.
- 五島朋子 (2000)「1930年代バリ島におけるピタ・マハ協会の意義についてー芸術文化環境整備に関する実証的研究その1ー」『文化経済学(Vol.2 No.2)』pp.47-53.
- 小林寧子 (1999)「インドネシア・イスラーム研究の半世紀:“地域研究”と“イスラーム学”とのほざま」『東南アジア研究(37)』京都大学東南アジア研究センター, pp.176-193.
- 小林寧子 (2013)「宗教:国家と他宗教社会」『現代インドネシアを知るための 60 章』明石書店, pp.157-161.
- 小林康夫・建畠哲編 (1998)『現代アート入門ー「今」に出会う歓び』平凡社.
- 小林信之 (1995)「芸術受容の社会史ー趣味・収集・消費」『芸術学フォーラム2 芸術学の射程』勁草書房, pp.210-226.
- コバルビアス,ミゲル (1991)『バリ島』平凡社.
- 小山登美夫(2008)『その絵、いくら?ー現代アートの相場がわかるー』講談社.
- 小山登美夫(2008)『現代アートビジネス』アスキーメディアワークス.
- 小山登美夫(2015)『“お金”から見る現代アート』講談社.
- コリングウッド (1974)「藝術の原理」『近代の藝術論』山崎正和編 中央公論社, pp.255-442.
- 佐伯奈津子 (2013)「スハルト体制と民主化」『現代インドネシアを知るための 60 章』明石書店, pp.191-195.
- 坂野徳隆 (2004)『バリ、夢色の景色ーヴァルター・シュピース伝』文遊社.
- 佐々木重洋 (1996)「“民族芸術”における“伝統”と“近代化”:カメルーン南西部,エジャガム社会のオクア・アメット」『民族芸術(12)』民族芸術学会, pp.101-111.
- 佐々木重洋 (2000)『仮面パフォーマンスの人類学:アフリカ、豹の森の仮面文化と近代』世界思想社.
- 佐々木重洋 (2008)「感性という領域への接近ードイツ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ」『文化人類学 73(2)』
日本文化人類学, pp.200-218
- 佐々木重洋 (2012)「仮面と物質性:仮面論の再考に向けて」『名古屋大学文学部研究論集:哲学(58)』pp.31-51.
- 佐藤百合 (2011)『経済大国インドネシアー21 世紀の成長条件』中央公論新社.
- 佐藤道信 (1996)『〈日本美術〉誕生』講談社選書メチエ.

- 佐藤道信 (1999)『明治国家と近代美術－美の政治学』吉川弘文館.
- 佐藤道信 (2007)『美術のアイデンティティ』吉川弘文館.
- 榎木野衣 (1998)『日本・現代・美術』新潮社.
- 榎木野衣 (2010)『反アート入門』幻冬舎.
- シュル,マーク (2004)『芸術と貨幣』みすず書房.
- 島本浣 (1995)「美術市場－18 世紀パリの場合」『芸術学フォーラム2 芸術学の射程』勁草書房, pp.281-294.
- 清水裕之、菊池誠 (2006)『アーツ・マネジメント』放送大学教育振興会.
- 白石隆・加納啓良. (1995)「政治と経済」『もっと知りたいインドネシア』弘文堂, pp.217-260.
- 白石隆 (1996)「東南アジアにおける近代」『アジアのモダニズム－その多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ』古市保子・中本和美編 国際交流基金アジアセンター, pp.171-175.
- 白石隆 (1997)『スカルノとスハルト－偉大なるインドネシアをめざして』岩波書店.
- 白石百合 (2013)「インドネシア経済史」『現代インドネシアを知るための 60 章』明石書店, pp.254-257.
- ジョージE マーカス・マイケル M.Jフィッシャー(1989)『文化批判としての人類学』永渕泰之訳 紀伊國屋書店.
- 辛美沙 (2008)『アート・インダストリー』美学出版.
- 杉田敦 (2008)『ナノ・ソートー現代美学…あるいは現代美術で考察すること』彩流社.
- スティア,プトゥ (1994)『プトゥ・スティアのバリ案内』鏡味治也・中村潔訳 木犀社.
- スパンカット,ジム (1995)「インドネシアにおけるモダニズムの出現とその背景」古市保子・中本和美編『アジアのモダニズム－その多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ』国際交流基金アジアセンター, pp.17-28.
- スパンカット,ジム (1997)「インドネシアの現代美術－1970 年代以降の展開」『東南アジア 1997 来るべき美術のために』東京都現代美術館・広島市現代美術館編 東京都現代美術館・広島市現代美術館・国際交流基金アジアセンター, pp.25-31.
- 瀬木慎一 (2010)『美術市場総観 バブルからデフレへ 1990-2009』藤原書店.
- 関本照夫 (2000)「周縁化される伝統:バティックから見るジャワの近代」『民族学研究 65(3)』 pp.268-284.
- ソートン,サラ (2009)『現代アートの舞台裏-5ヶ国6都市を巡る7日間』講談社.
- 高階秀爾 (2013)『ニッポン現代アート』講談社.
- 高橋洋輔 (2008)「柳宗悦の可能性－民芸思想と現代美術の比較－」『文明研究(27)』東海大学文明学会, pp.111-140.
- 建畠哲 (1997)「批評としての美術」古市保子・中本和美編『アジアのモダニズム－その多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ』国際交流基金アジアセンター, pp.13-16.
- 谷新 (1993)『北上する南風－東南アジアの現代美術－』現代企画室.
- 田淵晋也 (2005)『現代芸術は難しくない～豊かさの芸術から「場」の芸術へ』世界思想社.
- ダンブ,ウィリアム D (1991)『名画の経済学』藤原書店.
- 津田浩司 (2000)「バティックに染め上げられる“華人性”」鏡味治也編『政策文化の人類学－せめぎあうインドネシア国家とバリ地域住民』世界思想社, pp.117-157.
- 辻幸恵・梅村修 (2006)『アート・マーケティング』白桃書房.

- ディクディク・サヤディクムラ (2014) 「インドネシア現代美術とITB」福岡アジア美術館でのレクチャー資料
東京都現代美術館・広島市現代美術館(編) (1997) 「インドネシアの現代美術－1970年代以降の展開」
『東南アジア 1997 来るべき美術のために』 pp.25-31.
- 東京国立近代美術館・国際交流基金編 (2005) 『アジアのキュビズム 境界なき対話』東京国立近代美術館・国際交流基金.
- 利光功 (2000) 「アートマネジメントの理念」『アートマネジメント研究(1)』 pp.4-9.
- 利光功 (2005) 「アートマネジメントの役割」『アートマネジメント研究(6)』 pp.4-8.
- 中川真、編集部 (2011) 『これからのアートマネジメント“ソーシャル・シェア”への道』 フィルムアート社.
- 中沢新一 (2006) 『芸術人類学』 みすず書房.
- 中ザワヒデキ(2014) 『現代美術史日本篇 1945-2014:ART HISTORY:JAPAN1945-2014』 アートダイバー.
- 永積昭 (1995) 「歴史的背景」『もっと知りたいインドネシア』 弘文堂.
- 中谷文美 (2000) 「“女の手仕事”としての布生産:インドネシア、バリ島における手織物業をめぐる」『民族学研究 65(3)』 pp.233-251.
- 永野由紀子 (2007) 「インドネシア・バリ島におけるグローバル・ツーリズム下での移住者の増加と伝統的様式の解体ーデンパサール近郊プロモガン村の事例ー」『山形大学紀要(社会科学)(37-2)』 pp.161-208.
- 中原祐介・美術出版社編 (1985) 『現代美術事典:アンフォルメルからニュー・ペインティングまで』 美術出版社.
- 中原祐介・北川フラム・池田修 (2015) 『現代芸術とは何か:20世紀美術をめぐる「対話」(中原祐介美術批評選集)』 現代企画室.
- 永渕泰之 (1996a) 「観光＝植民地主義のたくらみー1920年代のバリから」山下晋司編『観光人類学』 新曜社.
- 永渕泰之 (1996b) 「植民地時代以降における国家・社会・宗教ーバリ島、ブサキ寺院をめぐる権力と知」『社会人類学年報(22)』 pp.49-80.
- 永渕康之 (1997) 「文化的権威の歴史化とその開示ーバリにおけるヒンドゥー、法、カーストー」『植民地主義と文化ー人類学のパースペクティブ』山下晋司・山本真鳥編, 新曜社, pp.212-240.
- 永渕康之 (1998) 『バリ島』 講談社.
- 中村純子 (2005) 「ニューカレドニア土産工芸品にみる民族多様性と文化変容ー『文化の客体化』概念の地域的再検討ー」『横浜商科大学論集(38-2)』 pp.182-205.
- 中村純子 (2011) 「観光芸術の特徴と可能性ー議論『レプリカの構造』と事例考察ー」『横浜商科大学紀要(10)』 pp.159-208.
- 南條史生 (2010) 『疾走するアジア』 美術年鑑社.
- 南條史生 (2012) 『アートを生きる』 角川書店.難波祐子(2012) 『現代美術キュレーターという仕事』 青弓社.
- 難波祐子(2015) 『現代美術キュレーター・ハンドブック』 青弓社.
- 西村清和(1995) 『現代アートの哲学』 産業図書.
- ネカ美術館編 (発行年不明) 『バリによって靈感を与えられた絵画』 ネカ美術館(書誌情報不明)
- ネカ美術館編 (1999) 『ネカ美術館ーバリによって靈感を与えられた絵画』 ネカ美術館.
- 登久希子 (2011) 「“現代美術”の人類学的研究における一考察ーインスタレーション・アートの現場」『文

- 化人類学(76/2)』 pp.171-181.
- ハイデッガー,マルティン (2002) 『芸術作品の根源』 平凡社.
- 長谷川祐子 (2011) 『「なぜ？」から始める現代アート』 NHK 出版.
- バーギン,ヴィクター (1994) 『現代美術の迷路』 勁草書房.
- バーク,ピーター (2000) 『イタリア・ルネサンスの文化と社会』 岩波書店.
- 林容子 (2004) 『進化するアートマネジメント』 レイライン.
- 原真由子 (2012) 『インドネシア・バリ社会における二言語使用: バリ語とインドネシア語のコード混在』 大阪大学出版会.
- 美術出版社編 (1968) 『現代美術の用語: 美術小事典』 美術出版社.
- 美術出版社編集部編 (1986) 『現代美術入門: 国内コレクションで見られるゴヤからシュナーベルまで』 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (1992) 『美術手帖(44/650)』 (現代美術の社会学入門) 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (1993) 『現代芸術辞典: アールデコから新表現主義まで』 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (1999) 『美術手帖(51/766)』 (アジアの美術) 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (2003) 『美術手帖(55/842)』 (現代美術の教科書) 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (2006) 『美術手帖(58/887)』 (入門・中国美術) 美術出版社.
- 美術出版社美術手帖編集部編 (2008) 『美術手帖(60/906)』 (現代アート事典) 美術出版社.
- 美術手帖編 (2009) 『現代アート事典: モダンからコンテンポラリーまでー世界と日本の現代美術用語集』 美術出版社.
- ピエール,ブルデュー (1995) 『芸術の規則』 藤原書店.
- 廣田緑 (1997) 『バリ島遊学記』 世界文化社.
- 廣田緑 (2005a) 「インドネシア: アートシーンの現場 既成イメージと無縁の若手達」『芸術批評 REAR(12)』 pp.28-30.
- 廣田緑 (2005b) 「インドネシア現代美術～第4の世代～」『インドネシア90年代後半の若手作家達: Passing On Distance』展図録, pp.4-7.
- 廣田緑 (2006) 「JAKARTA: 8年ぶりによく実現ージャカルタ・ビエンナーレ 2006」『美術手帖(58/885)』 pp.166-167.
- 廣田緑 (2012) 「ART/JOG12 開催! 小さな街ジョグジャカルタから世界へ」『美術手帖(64/974)』 p.144.
- 廣田緑 (2013a) 『スニ・コンテンポレル ～インドネシア現代美術における“市場”と“言説”の変容～』南山大学大学院国際地域文化研究科国際地域文化研究専攻修士論文.
- 廣田緑 (2013b) 「『パサール』と『ワチャナ』の聞き合い ～インドネシアのアートワールドにおける現代美術の動態～」『民族藝術学(30)』 pp.126-134.
- 廣田緑 (2014a) 「Sepenggal Kisah Dinia: 世界のものがたり、その一片」『九大生 AQA プロジェクトによる現代美術展 世界の在りかーインドネシアと日本』展覧会図録:AQA プロジェクト/九州大学文学部, p.25.

- 廣田緑 (2014b) 「インドネシア現代美術の場におけるアートマネジメント ～ヘリ・ペマッド・アートマネジメントを事例に～」『アートマネジメント研究(15)』 pp.39-50.
- 廣田緑 (2015a) 「現代美術・伝統絵画・『売り絵』 ～インドネシアのアートワールドにおける緩やかな境界と棲み分け～」『メタプティヒアカ(9)』 pp.91-97.
- 廣田緑 (2015b) 「“行為”の芸術にみる民族誌的なもの～作家 M の作品を事例に」『南山考人(43)』 pp.1-24.
- 廣田緑 (2015c) 「ジョグジャカルタのダイナミズム ART/JOG に合わせ 100 イベント開催」『美術手帖(67/1024)』 p.152.
- フィルムアート社編 (2014) 『現代アートの本当の見方』 フィルムアート社.
- フィルムアート社編 (2014) 『現代アートの本当の学び方』 フィルムアート社.
- フィンドレー, マイケル (2014) 『アートの価値 マネー、パワー、ビューティー』 美術出版社.
- 深見純生 (1996) 「歴史的背景」『もっと知りたいインドネシア』 弘文堂, pp.1-45.
- 福岡まどか (2008) 「ジャワ島の舞踊劇スンドラタリにおけるラーマーヤナの内容と提示方法」『東洋音楽研究(74)』東洋音楽学会, pp.109-121.
- 福島真人 (2002) 『ジャワの宗教と社会:スハルト体制下のインドネシアの民族誌的メモワール』 ひつじ書房.
- 藤枝晃雄 (1977) 『現代美術の展開』 美術出版社.
- 藤田令伊 (2009) 『現代アート、超入門!』 集英社.
- フジャトニカジュノン, アグン (2004) 「変化するインドネシアの現代美術スペース」『オルタナティヴスーアジアのアート・スペースガイド 2005』 古市保子・帆足亜紀編 国際交流基金, pp.142-145.
- フリーランド, シンシア (2007) 『でも、これがアートなの?ー芸術理論入門』 ブリュッケ.
- ブルーノ, ラトゥール (1999) 『科学が作られているとき:人類学的考察』川崎勝・高田紀代志訳 産業図書.
- ブルデュー, ピエール (1994) 『美術愛好ーヨーロッパの美術館と観衆』 木鐸社.
- ブルデュー, ピエール (1995) 『芸術の規則 I』 藤原書店.
- ブルデュー, ピエール (1996a) 『芸術の規則 II』 藤原書店.
- ブルデュー, ピエール (1996b) 『自由ー交換 制度批判としての文化生産』 藤原書店.
- ブルデュー, ピエール・ダルベル, アラン・シュナッペー, ドミニク (1998) 『美術愛好ーヨーロッパの美術館と観衆』 木鐸社刊.
- 古市保子・中本和美編 (1996) 『アジアのモダニズムーその多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ』 国際交流基金アジアセンター.
- 古市保子・帆足亜紀 (2001) 『オルタナティヴスーアジアのアート・スペース』 国際交流基金アジアセンター.
- 古谷嘉章 (2001) 『異種混淆の近代と人類学ーラテンアメリカのコンタクト・ゾーンから』 人文書院.
- 古谷嘉章 (2008) 「“芸術”辺りと人類学」『文化人類学(73/2)』 pp.155-157.
- ボードリヤール, ジャン (1998) 『消費社会の神話と構造』 紀伊国屋書店.
- ボードリヤール, ジャン (2011) 『芸術の陰謀』 NTT 出版.
- ボミアン, クシントフ (1992) 『コレクションー趣味と好奇心の歴史人類学』 平凡社.

- 増原綾子 (2010)『スハルト体制のインドネシア』東京大学出版会.
- 丸山圭三郎 (1984)『文化のフェティッシュ』勁草書房.
- ミシェル・ド・セルトー (1987)『日常実践のポイエティック』国文社.
- 三渚末雄 (2014)『アートにとって価値とは何か』幻冬舎.
- 皆川厚一 (2010)『インドネシア芸能への招待:音楽・舞踊・演劇の世界』東京堂.
- 宮津大輔 (2010)『現代アートを買おう!』集英社.
- 宮津大輔 (2010)『現代アート経済学』光文社.
- 水本達也 (2006)『インドネシア—多民族国家という宿命』中央公論新社.
- 村田敦郎 (2009)「グローバリゼーションの中の観光文化とヒンドゥー教の関係性に関する一考察—インドネシア・バリ島の近代化における宗教施設チャンディ・ブンタルの意味の持続と変容」『早稲田大学文学学術院文化人類学年報 4』 pp.15-24.
- 森部一・水谷俊夫・大岩碩編 (1997)『変貌する社会—文化人類学からのアプローチ—』ミネルヴァ書房.
- モーラン,ブライアン (1989)「美術・陶芸・社会人類学の価値観について—日本の陶芸を人類学的に観察する」『民族学研究(54/3)』 pp.310-319.
- 山口洋三 (1997)「アジアの現代美術と“美術館”—“アジア美術展”に見るアジアの現代美術」『デアルテ (13)』 pp.86-107.
- 山口裕美 (2002)『現代アート入門の入門』光文社.
- 山崎正和 (1974)「人生にとって藝術とはなにか」『近代の藝術論』山崎正和編 中央公論社, pp.5-56.
- 山村高淑 (2003)「ツーリスト・アートの創出と文化遺産の継承:麗江ナシ族における東巴画の事例」『京都嵯峨芸術大学紀要(28)』 pp.1-14.
- 山下晋司 (1996a)「観光人類学案内」『観光人類学』山下晋司編 新曜社, pp.4-13.
- 山下晋司 (1996b)「“楽園”の創造—バリにおける観光と伝統の再構築」『観光人類学』山下晋司編 新曜社, pp.104-112.
- 山下晋司 (1997)「観光開発と地域的アイデンティティの創出」『反開発の思想』開発と文化編集委員会編 岩波書店, pp.107-124.
- 山下晋司 (1999)『バリ観光人類学のレッスン』東京大学出版会.
- ユリマン,サネント (1980)「動き続けるインドネシア美術」『アジア現代美術展』福岡市美術館編 福岡市美術館. pp.317-319.
- 吉田禎吾 (1992)『バリ島民 祭りと花のコスモロジー』弘文堂.
- 吉田竹也 (2005)『バリ宗教と人類学:解釈学的認識の冒険』風媒社.
- 吉田竹也 (2011)「世界の夜明けのたそがれ—楽園観光地バリの明と暗」『アカデミア人文・自然科学編新編1』南山大学, pp.1-30.
- 吉田竹也 (2013)「シミュラクルと沈黙の記憶—バリ島の観光地ウブドの絵画をめぐって—」『人類学研究 所研究論集(1)』 pp.181-200.
- 吉井仁美 (1999)『現代アートバブル』光文社.
- 與那城常和子 (2005)「バリ島におけるワヤン・クリツ上演の現状と創作展開—インドネシア国立芸術大学の事例から」『ムーサ(6)』沖縄県立芸術大学音楽学部音楽学専攻, pp.97-110.

ルドルフ,オーデブレヒト (2011)『芸術価値論－美的価値体験』中央公論美術出版.

渡辺文 (2008)「芸術人類学のために」『人文學報(97)』京都大学人文科學研究所, pp.125-147.

若林直樹 (1989)『わかりたいあなたのための現代美術・入門』JICC 出版局.

【参考文献（洋書）】アルファベット順

- Aminudin TH Siregar&Enin Supriyanto(ed.) (2006) *Seni Rupa Modern Indonesia:Esai-Esai Pilihan*. Jakarta;Nalar.
- Arahmaiani&Wimo Ambala Bayang& F.X.Harsono(ed.) (2011) *Contemporaneity:Contemporary Art in Indonesia*. Blue Kingfisher.
- Bambang Bujono&Wicaksono Adi(ed.) (2012) *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*. Jakarta;Dewan Kesenian Jakarta.
- Becker,Howard S. (2008) *Art World:Updated and Expanded*. London;University of California Press.
- Benhamou-Huet, Judith (2001) *The Worth of Art: Pricing the Priceless*. Paris;Perseus Distribution Service.
- Boll, Dirk (2009) *Art for Sale:A Candid View of The Art Market*. Germany;Aatje Cantz Verlag.
- Bollansee, Marc.& Enin Supriyanto (2007) *Indonesian Contemporary Art Now*. Singapore;SNP International Publishing.
- Bujono, Bambang (2012/1993) “Galeri, Pendukung, Penyebar, Juga Pasar.” in *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* . Bambang Bujono, Wicaksono Adi(ed.) Dewan Kesenian Jakarta, pp.533-544.
- Calzadilla,Fernando &Marcus, George E.(2006) ‘Artists in the Field:Between Art and Anthropology’ . in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher (ed.), pp.95-115.
- Ciclitira, Serenella (2012) *Indonesian Eye: Contemporary Indonesian Art*. Korea;Skira.
- Clark, John (2000) *Modern Asian Art*. Fine Art Publishing.
- Clark, John. (2011) “The Southeast Asian Modern:Three Artists” in *Modern and Contemporary Southeast Asian Art:An Anthology*. Taylor,Nora A. & Ly, Boreth(ed.), Cornell Univ. Southeast Asia, pp.15-32.
- Cohen, Erik (1993) “Introduction: Investigating Touris Art” in *Annals of Tourism Reserch* 20, pp.1-8.
- Danto,Arthur C (1997) *After The End of Art:Contemporary Art and The Pale of History*:New Jersey;Princeton University Press.
- Dermawan T, Agus (1990) “Bom Seni Lukis.” in *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* . Bambang Bujono& Wicaksono Adi(ed.), Dewan Kesenian Jakarta, pp.523-532.
- Dermawan T, Agus (2003) “Seni Rupa Indonesia dan Gelombang Ekonomi.” in *Paradigma dan Pasar*, pp.51-66.
- Dermawan T, Agus. (2004) “Balai Lelang:Apa, Siapa, Kenapa dan Untuk Apa?.” in *Visual Arts* (1), pp.30-37.
- Dermawan T.Agus. (2007) “50 Tahun Dunia Kolektor Indonesia: Menghitung Kontribusi, Menilai Koleksi.” in *Visual Arts* (22), pp.66-73.
- Dermawan T, Agus (2008) “50 tahun Dunia Kolektor Indonesia:Menghitung Kontribusi, Menilai Koleksi.” in *Visual Arts*(22), pp.66-73.
- Dermawan T, Agus (2009) “Meniti Selera di Med...an Booming.” in *Visual Arts*4(23), pp.26-32.
- Dermawan T, Agus (2011) “Faktaria dari Istana” in *Visual Arts*4(51), pp.40-45.
- Departmen Pendidikan Nasioal(ed.) (2008) *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta;Gramedia Pusaka Utama.
- Djoened, Poesponegoro, Marwati. Notosusanto,Nugroho (出版年不明) *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Indonesia

- :Balai Pustaka.
- Djelantik, A.A,M (1986) *Balinese Paintings*, Oxford University Press.
- Dr.Oei Hong Djien&Ilham Khoiri&Candra Gautama(ed.) (2012) *Seni dan Mengoleksi Seni:Kumpulan Tulisan Dr.Oei Hong Djien*. Kepustakaan Populer Gramedia,OHD Museum, Djarum Foundation.
- Dr.Oei Hong Djien (2012) *Lima Maestro:Seni Rupa Modern Indonesia*. Magelang;OHD Museum.
- Effendy, Rifky (2005) "Sekilas Perkembangan Infrastruktur Seni Rupa di Indonesia." in *Visualarts*(6), pp.18-20.
- Effendy, Rifky (2008) "Art Fair, Biennale, dan Masalah Orientasi Seni Rupa Indonesia." In *JOGJA ART FAIR#01*. Yogyakarta, pp.10-14.
- Findlay, Michael (2012) *The Value of Art: Money, Power, Beauty*. New York:Prestel.
- Flores, Patrick.D. (2008) *Past Peripheral:Curation in Southeast Asia*. National University of Singapore.
- Flores, Patrick.D. (2012) "Turn in Tropics:Artist-Curator" in *Modern and Contemporary Southeast Asian Art:An Anthology*.Taylor,Nora A. & Ly, Boreth(ed.), Cornell Univ. Southeast Asia, pp.171-188.
- Gelaran Budaya (2009) *Gelaran Almanak Seni Rupa Jogja 1999-2009*. Yogya:Gelaran Budaya.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency*. Oxford:Claredon Press.
- Geertz,Hildred (1994) *Images of Power: Balinese Paintings Made for Gregory Bateson dan Margaret Mead*. Hawaaii ;University of Hawaaii Press.
- Goodwin, James (2008) *The International Art Markets: The essential guide for collectors and investors*. London:Kondan Page.
- Goris, R. (出版年不明) *BALI Atlas Kebudajaan: Cults and Customs Cultuurgescheied...enis in Bleed*. Jakarta;The Government of The Republic of Indonesia.
- Grace Samboh&Oei Hong Djien(ed.) (2013) *The Windows of Jendela*. Magelang;OHD Museum.
- Graburn, Nelson (1976) "Introduction: Arts of the Fourth World" in *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. LA;University of Calofornia Press, pp.1-32.
- Graburn, Nelson (1984) "The Evolution of Tourist Arts" in *Annals of Tourism Reserch* 11, pp.393-419.
- Hartono, Yusuf Susilo (2008) "Koleksi Istana:Masih Tetap Terjaga dan Bertambah" in *Visual Arts*(24), pp.56-60.
- Holt,Claire (1967) *Art in Indoneisa:Continuities and Change*. UK;Cornell University Press.
- Horowitz, Noah (2011) *Art of The Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. New Jersey:Princeton Univ. Press.
- Hujatnikajennong, Agung(ed.) (2007) *Instalasi Sunaryo-Saksi Tragedi Kemanusiaan*. Yayasan Selasar Sunaryo.
- Irianto, Jono Asmudjo(2000) "Konteks Tradisi Dan Sosial Politik Dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta Era '90-an". in *Outlet*. Yayasan Seni Cemeti, pp.73-106.
- Irianto, Asmudjo Jono (2003) "Selintas Mengenai Cemeti Art House dalam medan sosial seni Indonesia." in

- 15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum*. Yogyakarta;Cemeti Art House.
- Irianto, Asumudjo Jono (2012) *Rachel Gallery Opening Catalogue*: Jakarta:Rachel Gallery.
- Jaarsma, Mella (2003) '15 tahun Rumah Seni Cemeti, saatnya berpikir dan menimbang-nimbang.' in *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum*. Yogyakarta;Cemeti Art House.
- Jenkins,Ron (2015) *Saraswati in Bali: A Temple, A Museum, and a Mask*. Indonesia;BAB Publishing.
- Joyce van Fenema (1996) *Southeast Asian Art Today*. Washington: University of Washington Press.
- Kam, Garrett (1993) *Perceptions of Paradise: Images of Bali in the Arts*. Bali;Yayasan Dharma Seni Museum Neka.
- Karnadi, Koes.(ed.) (2006) *Modern Indonesian Art:From Raden Saleh to the Present Day*. Denpasar;Koes Artbooks.
- Kuchler, Susanne (2006) "Reflections on Art and Agency:Knot-sculpture between Mathematics and Art" in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher. (ed.), pp.85-94.
- Long, Norman (2006) "Exploring local/global transformation." in *Anthropology, Development and Modernities*. Alberto Arce and Norman Long (ed.) New York:Routledge, pp.184-201.
- Maklai, Brita (1993) "New Streams, New Visions: Contemporary Art Since 1966." in *Culture and Society in New Order Indonesia*. Virginia Matheson Hooker(ed.) KL:Oxford Univ. Press.
- Matthias Arndt(ed.) (2013) *Sip! Indonesian Art Today*. Berlin;Distanz.
- MacRae, Graeke (1999) "Acting Global, Thinking Local in a Balinese Tourist Town," in *Staying Local in the Global Village: Bali in the twentieth Century*, Rubinstein & Conner(ed.) pp.123-154. Honolulu;University of Hawaii Press.
- Marcus, George E.(2010) "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology:Experiments in Collaboration and Intervention" in *Visual Anthropology*(23) Fordham University Press, pp.263-277.
- McNulty, Tom (2006) *Art Market Research: A Guide to Method and Sources*. North Calorina:Mcfarland & Co Inc Publishers.
- Moelyono (2012/1996) "KUD atau Kesenian Unit Desa" Jurnal Kalam(7) in *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*. Jakarta;Dewan Kesenian Jakarta, pp.369-378.
- Museum Puri Lukisan(ed.) (2011) *Museum Puri Lukisan : The Palace of Painting Museum*, Gianyar Bali:Museum Puri Lukisan.
- Museum Puri Lukisan(ed.) (2014) *Keliki Exhibition:Werdi Jana Kerti*. Ubud;Yayasan Ratna Wartha.
- Pinney, Christopher (2006) "Moon and Mother:Francesco Clemente's Orient" in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher. (ed.), pp.53-62.
- Prakoso, ST.Oyik Eddy (2009) "Potret Praktik Manajemen Seni Rupa Indonesia" in *Visualarts*(31), pp.54-59.
- Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. (1979) *Sejarah Seni Rupa Indonesia*. Jakarta;Departmen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Rhodium,Hans. Darling,John. Stowell,John (1980) *Walter Spies and Balinese Art*. W S Heinman.
- Ricky de Burgh(ed.) (1999) *Pre-War Balinese Modernists 1928-1942: An additional Page in Art-History*. The Netherlands;Ars et Animatio.
- Richardson,Michael.(2006) 'Where Grenn Grass Comes to meet Blue Sky:A Trajectory of Josef Sima' in

- Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher (ed.), pp.63-70.
- Robinson, Denise (2006) "Encounters with the Work of Susan Hiller" in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher(ed.), pp.72-83.
- Schneider, Arnd&Wright, Christopher (2006) "The Challenge of Practice" in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher (ed.), pp.1-27.
- Schneider, Arnd (2006) "Appropriations" in *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd. Wright, Christopher (ed.), pp.29-51.
- Sedyawati, Edi (2008) "Koleksi Segara:Tantangan untuk Menghimpun, Merawat, dan Memberdayakan" in *Visual Arts*(24), pp.50-55.
- Soetriyono,Eddy&Sidhi, Ipong Purnama (2000) *Sanento Yuliman dan Kritik Seni*. Bali;Darga Gallery.
- Strohm,Kiven (2012) "When Anthropology Meets Contemporary Art:Notes for a Politics of Collaboration" in *Collaborative Anthropologies*(5), pp.98-124.
- Sudjojono,S (1946a/2006) "Lukis Indonesia Sekarang dan yang Akan Datang" in *Seni Rupa Modern Indonesia:Esai-Esai Pilihan*.Jakarta;Nalar, pp.1-5.
- Sudjojono,S (1946b/2006) "Menuju Corak Seni Lukis Persatuan Indonesia Baru" in *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. Indonesia Sekarang:Yogyakarta. in *Seni Rupa Modern Indonesia:Esai-Esai Pilihan*.Jakarta;Nalar, pp.7-11.
- Sudjojono,S (1946c/2006) Kesenian, Seniman dan Masyarakat. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. Indonesia Sekarang:Yogyakarta. in *Seni Rupa Modern Indonesia:Esai-Esai Pilihan*. Jakarta;Nalar, pp.13-21.
- Suherawan, Rachmat&Nugraha, Rizal Ardhya. (2009) *Seni Rupa untuk SMP/MTs Kelas VII,VIII dan IX*. Jakarta;Pusat Perbukuan Kementerian Pendidikan Nasional.
- Sukimin A.W.&Sutandur, Edy (2014) *Seni Rupa 1 untuk Kelas VII SMP dan MTs*. Solo:Global.
- Sumardjo, Trisno (2006/1957) "Kedudukan Seni Rupa Kita". *Almanak Seni*, BMKN. in *Seni Rupa Modern Indonesia Esai-Esai Pilihan*.Jakarta;Nalar, pp.47-74.
- Supangkat, Jim (1979a) "Wawancara, Saya Dengan Saya." in *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta;PT Gramedia.
- Supangkat, Jim (1979b) "Lima Jurus Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia." in *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta;PT Gramedia.
- Supangkat, Jim (1995) "The Emergence of Indonesian Modern And its Background" in *Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand*. Tokyo: Japan Foundation, pp.204-213,
- Supangkat, Jim (1996) "Indonesian Art Today." in *Southeast Asian Art Today*. Washington: Univ of Washington Press, pp.8-11.
- Supangkat, Jim (1997a) "Contemporary Art in Indonesia, Development Beyond the 1970's." in *Art in Southeast Asia 1997:Glimpses into the Future*. Tokyo:Japan Foundation, pp.167-172
- Supangkat, Jim (1997b) "Multiculturalism/Multimodernism." in *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*. Apinan Poshyananda, Thomas McEveiley,Geeta Kapur (ed.), New York:Asia Society Galleries, pp.70-81.

- Supangkat, Jim (2006) "Art and Culture in the Third Space: The Case in Indonesia." in *International Symposium 2005: Cubism in Asia-Unbounded Dialogues Report*. (ed.) Yasuko Furuichi. Japan; The Japan Foundation, pp.248-257.
- Supangkat, Jim (2010) "Pleasures of Chaos." in *Pleasures of Chaos: Inside New Indonesian Art*. Jim Supangkat (ed.) Bologna: Damiani, pp.11-15.
- Supangkat, Jim (2010) *Pleasures of Chaos: Inside New Indonesian Art*. Italy; Damiani.
- Suryahadi, Anak Agung (2008a) *Seni Rupa untuk Sekolah Menengah Kejuruan*. Jakarta; Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan: Departemen Pendidikan Nasional.
- Suryahadi, Anak Agung (2008b) *Seni Rupa Menjadi Sensitif, Kreatif, Apresiatif dan Produktif*. Indonesia; Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan.
- Susanto, Mikke (2012) *Diksi Rupa: Kumpulan Istilah & Gerakan Seni Rupa*. Yogyakarta; Diction Art Lab & Djagad Art House.
- Taylor, Nora A (2012) "Introduction: Who Speaks for Southeast Asian Art?" in *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*. Taylor, Nora A. and Ly, Boreth (ed.) Cornell Univ. Southeast Asia, pp.1-13.
- Taylor, Alison (1991) *Living Traditions in Balinese Painting*. Bali; The Agung Rai Gallery of Fine Art.
- Thompson, Don (2008) *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. London; St. Martin's Griffin.
- Turner, Caroline (ed.) (2005) *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra; Pandanus Books.
- Universitas BINUS (ed.) (2006) "Kebudayaan Bali Baru: Seniman Pendatang IV" in *Sejarah Seni Rupa & Kebudayaan Indonesia II*. Jakarta Barat: Universitas Bina Nusantara, pp.1-14.
- Ushiroshoji, Masahiro. (2003) "Perjalanan ke Indonesia dua puluh lima tahun lalu." in *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum*. Yogyakarta; Cemeti Art House.
- Utami, Vidhyasuri. (2009) "Indonesia." in *The International Art Markets*. Goodwin, James (ed.). Kogan Page, pp.163-167.
- Velthuis, Olav (2013) *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press.
- Vicekrs, Adrian (2012) *Balinese Art: Painting and Drawings of Bali 1800-2010*. HK; Tuttle Publishing.
- Wardani, Farah (2008) "Urgently Needed: Art Managets, Ketika Seni Rupa Jadi Industri" in *Visual Arts* (24), pp.65-70.
- Weerasinghe, Jagath (2007) "Asian Art Today: Exploting The Code." in *South Asia Journal for Culture Vol.1*. Sri Lanka: The Colombo Institute and the Theertha International Artists' Collective, pp.1-7.
- Yuliman, Sanento (2012/1990) "Mendung Pengirin Boom." Bambang Bujono, *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* Wicaksono Adi (ed.). Dewan Kesenian Jakarta, pp.517-521.